cahiers du CINEMA

Mizoguchi Kenji
Luis Buñuel, Jacques Demy
Venise

prix du numéro 6 francs

numéro 206 novembre 1968

BIARRITZ VO
URSULINES VO
IMPERIAL
SAM DIM VEILLES ET JRS DE FETES VF. SEM VO.
CAMBRONNE VF



LE NOUVEAU POLANSKI

Rosemary... Guy... l'appartement... la fille... la fille morte... les voisins... l'ami... l'ami mort... le cauchemar... le médecin... le faux cauchemar... l'autre médecin... la vérité... le bébé... pauvre bébé... le bébé de qui?... priez pour Rosemary's baby!

Paramount présente

Mia Farrow

dans une Production William Castle

Rosemary's Baby

avec

John Cassavetes

Ruth Gordon / Sidney Blackmer / Maurice Evans / et Ralph Bellamy

Produit par William Castle/Adapté pour l'écran et réalisé par Roman Polanski/D'après le roman d'Ira Levin

Chef décorateur Richard Sylbert - Technicolor - C'est un film Paramount

INTERDIT AUX MOINS DE 18 ANS

« Le moyen fait partie de la vérité aussi bien que le résultat. Il faut que la recherche de la vérité soit elle-même vraie ; la recherche vraie, c'est la vérité déployée, dont les membres épars se réunissent dans le résultat. » — Karl Marx.

cahiers du CINEMA

N° 206 NOVEMBRE 1968


Luis Buñuel. « La Voie lactée ».

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e - Tél. : 359-01-79. Rédaction : 8, rue Marbeuf, Paris-8e - Tél. : 359-01-79

A VOIR ABSOLUMENT (SI POSSIBLE)

De mois en mois, parfois depuis des années, on peut trouver cités dans les « Cahiers » un certain nombre de films, sans que la possibilité ait été donnée à tous de juger sur pièces. Nous avons tenu à en dresser la liste, parsemée de titres de films récents que nous aimons et qui ont été, avec plus ou moins de discernement, programmés (un carré noir les distingue).

FRANCE	**Acéphale** (Patrick Deval, premier l. m., 1968). **L'Amour fou** (Jacques Rivette, 1968, Cahiers nº 204). **L'Authentique Procès de Carl-Emmanuel Jung** (Marcel Hanoun, 1967, Cahiers nº 195, p. 63 et nº 203, p. 17). **La Concentration** (Philippe Garrel, 1968, Cahiers nº 204). **Les Contrebandières** (Luc Moullet, 1967, Cahiers nº 202, p. 59 et ce nº, p. 31). **Les Enfants de Neant** (Michel Brault, 1967, Cahiers nº 202, p. 62). **Le Gai Savoir** (Jean-Luc Godard, 1968, Cahiers nº 200, p. 53 à 55). **Goto l'ile d'amour** (Walerian Borowczyk, 1968, premier l. m. avec acteurs). **Marie pour mémoire** (Philippe Garrel, 1967, Cahiers nº 202, p. 59 et nº 204). **Jaguar** (Jean Rouch, 1954/1968, Cahiers nº 195, p. 17 à 20 et p. 26). **Le Révélateur** (Philippe Garrel, 1968, Cahiers nº 204). **Tu imagines Robinson** (Jean-Daniel Pollet, 1967, Cahiers nº 204).
ALLEMAGNE	**Chronique d'Anna Magdalena Bach** (Jean-Marie Straub, 1967, Cahiers nº 193, p. 56 à 58, nº 199, p. 52, nº 200, p. 42 à 52, nº 202, p. 60). **Lebenszeichen** (Signes de vie) (Werner Herzog, premier l. m. ; 1967 ; Cahiers nº 202, p. 60).
ANGLETERRE	**One plus one** (Jean-Luc Godard, 1968).
ARGENTINE	**La Hora de los Hornos** (Fernando Ezechiel Solanas, 1968).
CANADA	**Jusqu'au cœur** (Jean-Pierre Lefebvre, 1968). **Patricia et Jean-Baptiste** (Jean-Pierre Lefebvre, nº 190, p. 61 et nº 200, p. 108). **Le Règne du jour** (Pierre Perrault, 1967, Cahiers nº 191, p. 28 à 33 et p. 51 ; nº 194, p. 57 et 58).
COTE D'IVOIRE	**Concerto pour un exil** (Désiré Ecaré, 1967, Cahiers nº 202, p. 63/64, nº 203, p. 21/22).
FINLANDE	**Journal d'un ouvrier** (Risto Jarva, 1967, Cahiers nº 200, p. 98). **La Veuve verte** (Jaakko Pakkasvirta, 1967, premier l. m., Cahiers nº 202, p. 62).
GEORGIE	**La Chute des feuilles** (Otar Ioceliani, premier l m., 1967, Cahiers nº 202, p. 63).
GRECE	**Kierion** (Demosthene Theos, 1967, premier l. m., ce numéro p. 32 et prochain numéro).
HONGRIE	**Où finit la vie** (Judith Elek, 1967, Cahiers nº 202, p. 63).
INDE	**La Déesse** (Satyajit Ray, 1960).
ITALIE	**Fuoco** (Gian Vittorio Baldi, 1968, voir ce numéro p. 33). **Nostra Signora dei Turchi** (Carmelo Bene, premier l. m. ; 1968, voir ce numéro). **Partner** (Bernardo Bertolucci, 1968, voir ce numéro p. 33). **Teorema** (Pier Paolo Pasolini, 1968, voir ce numéro p. 34). **Tropici** (Gianni Amico, 1967, premier l. m. ; Cahiers nº 202, p. 64 et nº 203, p. 20). **Uccellacci e uccellini** (Pier Paolo Pasolini, 1967, Cahiers nº 179, p. 46/47 et nº 195 pages centrales).
IRLANDE	**Rocky Road To Dublin** (Peter Lennon, premier l. m. ; 1967, Cahiers nº 202, p. 61).
JAPON	■ **La Chatte Japonaise** (Masumura Yasuzo, 1967, voir liste des films dans ce numéro). **La Femme-insecte** (Imamura Shohei, Cahiers nº 158, p. 39). **La Mariée des Andes** (Hani Susumu, 1966, Cahiers nº 183, p. 29/30). **Premier amour version infernale** (Hani Susumu, 1967).
NIGER	**Cabascabo** (Oumarou Ganda, 1968, voir ce numéro p. 30).
SENEGAL	**Le Mandat** (Sembene Ousmane, voir ce numéro, page 30).
SUISSE	**Haschich** (Michel Soutter, premier l. m. ; 1967, Cahiers, nº 202, p. 61). **Quatre d'entre elles** (Yves Yersin, Claude Champion, Francis Reusser et Jacques Sandoz, premier l. m. ; Cahiers nº 202, p. 61).
U.S.A.	**Bike Boy** (Andy Warhol, 1967, voir Cahiers nº 205, p. 46). **Chelsea Girls** (Andy Warhol, 1966, Cahiers nº 194, p. 53). **David Holzman's Diary** (James MacBride, premier l. m. ; 1967, Cahiers nº 202, p. 58). **Faces** (John Cassavetes, 1968, voir nº 205, p. 37). **In the Country** (Robert Kramer, premier l. m. ; 1966, Cahiers nº 192, p. 26 et nº 202, p. 56). **The Naked Restaurant** (Andy Warhol, 1967). **Portrait of Jason** (Shirley Clarke, 1967, voir numéro 205). ■ **The Queen** (Frank Simon, premier l. m. ; 1967, Cahiers nº 202, p. 59). **Relativity** (Ed Emshviller, 1964). **Revolution** (Jack O'Connell, premier l. m., 1967, Cahiers nº 202, p. 60). ■ **Ride in the Whirlwind** (Monte Hellman, 1966, voir numéro 205, p. 58). ■ **Rosemary's Baby** (Roman Polanski, 1968). ■ **Space Odyssey** (Stanley Kubrick, 1968, voir ce numéro, liste des films). **Troublemakers** (Norman Fruchter et Robert Machover, premier l. m. ; 1967).
YOUGOSLAVIE	**Sur des ailes en papier** (Matjaz Klopcic, 1967, Cahiers nº 202, p. 63).

Quelques erreurs à réparer de notre précédente liste : 1) Omissions de « Faces », « Jaguar », « Uccellacci e Uccellini » et « Où finit la vie ». 2) Indications fausses : « Cabascabo » est un moyen métrage du Nigérien Oumarou Ganda (l'acteur de « Moi un Noir » qui raconte à P'tit Jules ses souvenirs d'Indochine) ; « Relativity » est un court métrage et pas le premier l.m. de Ed Emshviller.



“ Doctor Glas, l'histoire d'une obsession érotique”, le nouveau film de Mai Zetterling, avec Per Oscarsson, Lone Hertz, Ulf Palme : actuellement au “ Saint-Germain-Huchette” et “ Bonaparte” (V.O.)

PETIT JOURNAL DU CINEMA

Soyons toujours curieux

Suite à certains méfaits, de plus en plus nombreux, de la censure (particulièrement en ce qui concerne le cinéma suédois), on se reportera au Billet de Dominique Noguez (« Soyons curieux » - nº 202) et, passim, à nos notules sur les films en question.

On se reportera maintenant, si l'on veut avoir un dernier témoignage de cette censure, au numéro 85 de l' « Avant-Scène du Cinéma », revue généralement connue pour son honnêteté.

Ce numéro est consacré à « Persona », de Ingmar Bergman, qui se fait ainsi (après la mutilation du « Silence ») censurer une fois de plus en France. Cette autre mutilation a ceci de particulier qu'elle affecte cette fois non plus un film mais un texte. Cela n'est en soi ni plus ni moins grave, à ceci près que la censure joue ici dans un domaine où (pure naïveté sans doute de notre part) nous ne l'attendions pas.

En tout cas, l' « Avant-Scène » ne dément point en l'affaire sa réputation d'honnêteté, car il faut bien lui reconnaître ici au moins l'honnêteté de sa lâcheté.

Nous lisons, en effet, à la page 18 du numéro 85 une note ainsi conçue : « A partir d'ici et jusqu'à la fin du « récit d'Alma », nous publions ci-dessus, exceptionnellement, le texte des sous-titres autorisés par la censure française, et en note (page 37) le texte intégral original en suédois ». De fait, nous trouvons à la page 37 un petit pavé en suédois bien tassé, précédé de cette autre note (on a quand même, dans cette affaire, des rigueurs de bibliophile bénédictin) : « Nous publions ci-dessous le texte intégral en suédois du récit de Alma (voir sous-titres autorisés par la censure dans le découpage, page 18) ».



Bernadette Laffont et Bulle Ogier dans « Le Piège » que vient de tourner Jacques Baratier : deux voleuses en proie aux maléfices d'une maison hantée.

On peut d'abord noter l'intérêt qu'ont en elles-mêmes ces deux notes : elles constituent un joli témoignage de la façon dont on peut utiliser le sous-titrage pour les plus hypocrites caviardages.

On peut ensuite se demander ce qui s'est passé. Craignait-on à « l'Avant-Scène » que la censure n'intervienne ou a-t-on jugé qu'il serait bon de lui faire une fleur ? Toujours est-il que le jésuitisme peut trouver dans cette affaire de transcription intégrale-non intégrale, de quoi satisfaire son goût de la casuistique.

Pour notre part (et puisque nous pouvons faire pour un texte ce que nous ne pouvons faire pour un film), nous publions ci-dessous la traduction du passage en question. Nous regrettons simplement qu'ainsi sorti de son contexte, ce récit d'Alma perde certaine qualité propre qu'il avait. Il faut le replonger dans son milieu d'origine : cette œuvre impressionnante où il vient naturellement s'insérer, « dans la peur et le tremblement ».

M. D.

Récit d'Alma

« L'un des deux garçons, qui était plus hardi, s'approcha de nous et s'accroupit à côté de Katarina. Il faisait semblant de s'absorber dans la contemplation de son pied nu et se gratta entre les orteils. Je commençai à me sentir complètement moite, mais restai allongée, immobile, sur le ventre, les bras sous la tête et mon chapeau rabattu sur le visage. Alors, j'entendis Katarina dire : « Ne veux-tu pas venir un peu ? » Et elle prit le garçon par la main, l'attira vers elle et l'aida à retirer ses jeans et sa chemise.

« Soudain, il fut sur elle et elle l'aida à bien la pénétrer, maintenant les mains sur les fesses maigres et dures de son partenaire. L'autre gamin s'était assis sur une éminence et les observait. Katarina rit et chuchota à l'oreille du garçon. Je voyais son visage rouge, comme enflé, près de moi. Alors, je me suis retournée et j'ai dit soudain : « Ne veux-tu pas venir avec moi aussi ? » Et Katarina dit en riant : « Il faut que tu ailles avec elle, maintenant ». Et, se retirant d'elle, il se laissa tomber sans ménagement sur moi, pétrissant l'un de mes seins à tel point que je me mis à geindre parce que cela me faisait drôlement mal ; et, en quelque sorte, je me sentis toute drôle et c'est venu presque tout de suite, comprends-tu. J'allais justement lui dire qu'il devait être prudent, afin que je ne me retrouve pas enceinte, lorsque c'est venu pour lui, et j'ai senti — et cela je ne l'ai jamais ressenti de toute ma vie, ni avant, ni depuis — comment il injecta son sperme en moi. Il étreignit mes épaules, se cambra en arrière et j'eus le sentiment que cela n'allait jamais finir. Et c'était tout à fait chaud, et arrivait spasme sur spasme. Katarina, allongée sur le côté, nous regardait, et, par derrière, tenait à pleine main ses couilles, et, lorsqu'il

Ce Petit Journal a été rédigé par Ingmar Bergman-Riffe, Michel Delahaye, Jean Narboni, Dominique Noguez, Claude Ollier et Yamada Koichi.

en eut fini, elle le prit dans ses bras et se finit à son tour en guidant la main du garçon. Et, lorsque c'est venu pour elle, elle a poussé un cri d'une voix stridente. Puis, nous nous sommes mis à rire tous les trois et avons appelé l'autre garçon, dont le nom était Peter. Il descendit lentement du haut de la butte et avait l'air tout éberlué : il avait froid en plein soleil. Lorsqu'il s'est approché, nous nous sommes rendus compte qu'il n'avait sans doute pas plus de treize ou quatorze ans. Katarina déboutonna son pantalon et se mit à s'amuser avec lui : il restait assis là, grave et immobile, tandis qu'elle le caressait, et, là-dessus, elle vint prendre son sperme dans la bouche. Il commença alors à lui embrasser le dos et elle se retourna vers lui, lui prit la tête entre les mains et lui donna son sein. L'autre garçon en fut tellement excité qu'avec moi il se mit à recommencer. Cela vint terriblement vite et ce fut, quant à moi, aussi bien que la première fois. Puis, nous nous sommes baignés et nous nous sommes séparés. Quand je suis arrivée à la maison, Karl-Henrik était déjà rentré de la ville. Nous avons dîné et bu du vin qu'il avait acheté. Puis, nous avons fait l'amour. Jamais cela n'avait été aussi parfait entre nous, ni avant, ni depuis... »

Lettre de Tokyo : Teshigahara contre Zatôïchi

En plein cœur de Tokyo, où se bousculent plus de dix millions d'habitants dans le bruit et la fureur, Teshigahara, réalisateur du « Traquenard », de « La Femme du sable » et du « Visage d'un autre », a tourné son nouveau film intitulé « Moetsukita Chizu » (« L'Homme sans carte »). Écrit par Abé Kobo, romancier et scénariste de ses trois films précédents, « L'Homme sans carte » décrit, sous forme de chronique, la solitude et l'aliénation de l'homme moderne. Le héros est un homme anonyme : un détective chargé de retrouver un « disparu ». Au fur et à mesure de l'enquête, il ne trouvera devant lui que des choses mystérieuses : disparition, assassinat, suicide. Dans l'histoire n'apparaissent que des gens qui s'évaporent. Ainsi enseveli dans les abysses d'une ville immense, cet homme perd sa « carte » — sa carte **géographique** de même que sa carte **d'identité** — pour disparaître à son tour...

Ce thème de la disparition, qui est en fait un grand problème

Interview schizophrénique avec un metteur en scène nerveux



Ingmar Bergman : « La Honte » (Max von Sydow et Liv Ullmann). L'interview de Bergman que nous publions ici est parue — sous le même titre — dans le catalogue mensuel du cinéma suédois, signée par un certain Ernest Riffe, sur l'identité réelle duquel la note finale jette quelque lumière — comme elle éclaire d'un jour neuf « Toutes ses femmes »

Où vous situez-vous en politique ?

Nulle part. S'il existait un parti des froussards, j'y adhèrerais. Mais à ma connaissance ce parti n'existe pas.

Votre position religieuse ?

Je n'appartiens à aucune confession. Je me procure mes propres anges et mes propres démons.

Pouvez-vous faire une déclaration à propos de « Skammen » (« La Honte ») ?

Je ne commente jamais mes films. Cela gâcherait le plaisir du public et des exégètes.

Cette interview va mal tourner. Il me faudrait un os à ronger. Parlons un peu de votre vie privée.

Non. Nous ne parlerons pas de ma vie privée.

Merde alors ! De quoi allons-nous parler ?

Je n'en sais rien. C'est vous qui êtes payé pour raconter des histoires sur moi. Et si vous vous mettez à pleurer, je n'ai pas l'intention de vous consoler.

Si vous ne voulez pas m'aider, j'écrirai des choses désagréables sur vous et sur votre film. Si j'étais à votre place, M. Bergman, je ferais bien attention. Vous n'êtes plus au sommet. Vous êtes en perte de vitesse. Vous avez besoin de nous. Et nous avons besoin de vous. Vous êtes un ancêtre. Vous n'êtes pas une affaire en or. Vous n'êtes d'ailleurs pas très brillant d'une manière générale. Allez, baissez un peu votre ton, et faisons ensemble une belle interview.

Je m'excuse. Si je vous ai blessé, je vous présente mes excuses. Vous m'anéantissez. Je suis prêt à toutes les concessions. Que voulez-vous que je fasse ? Que je vous lèche les fesses ?

Je connais des plaisirs plus passionnants. La seule chose que je vous demande c'est de sortir quelque chose sur votre sacrée saloperie de film, que je n'ai d'ailleurs pas vu, mais qui de l'avis de nombre de gens intelligents, est souverainement superflu.

Exactement. Superflu. Vous avez bien plus raison que vous ne pourrez jamais le comprendre, adorable petit salaud. Dans le drame qui s'abat sur nous, ma clameur ne fait pas plus de bruit que le pépiement d'un oiseau pendant une bataille. Je le sais.

Mais si vous vous rendez compte vous-même du néant de votre activité, pourquoi continuer ? Pourquoi ne pas faire quelque chose d'utile, plutôt ?

Pourquoi les oiseaux crient-ils de peur ? Oh, je sais bien, la réponse a l'air mélodramatique et je vois déjà se former sur vos lèvres sous votre petite moustache un sourire ironique — et d'ailleurs fort gracieux. Mais je n'ai pas d'autre réponse à vous offrir. Non, je ne connais pas d'autre réponse. Si ça vous chante, vous pouvez noter toute une série de mots : angoisse, honte, humiliation, fureur, dégoût, mépris de soi. Savez-vous ce que c'est qu'un film ? Mais comment pourriez-vous le savoir, puisque vous êtes « critique ». Un film, c'est comme une immense roue que l'on met en marche avec toutes les forces que l'on peut mobiliser, physiques et morales. La roue commence à tourner lentement. Et son propre poids la fait rouler de plus en plus vite. Peu à peu, on devient une partie de la roue, une parcelle de son mouvement. C'est comme ça, M. l'écrivassier. Permettez-moi de mettre fin à notre entretien en vous foutant mon poing sur la gueule et vous souhaitant bien du plaisir. (Propos recueillis par Ernest RIFFE (1)).

(1) Ceci est le deuxième article d'Ernest Riffe. Le premier — une violente attaque contre Ingmar Bergman — a été publié il y a quelques années dans la revue cinématographique suédoise Chaplin. Les rumeurs selon lesquelles Riffe serait un pseudonyme utilisé par Bergman lui-même n'ont jamais été sérieusement démenties.

social dans le Japon d'aujourd'hui (il y a plus de cinquante mille « disparus » par an !), fut déjà traité par Imamura Shohei dans un documentaire extra-brutal en cinéma-vérité farouche : « Ningen Johatsu » (« Evaporation Humaine ») Le film de Teshigahara tend plutôt, dit le metteur en scène lui-même, à être fictif et méta-



« L'Homme sans carte » de Teshigahara Hiroshi

physique. « Le Visage d'un autre » était pourtant déjà tombé dans le piège de la **métaphysique.** Mais cette fois, Teshigahara a trouvé quelqu'un qui pourrait le sortir de ce piège : c'est Zatôichi, le héros le moins métaphysique et le plus spectaculaire du monde. (Cf. le Petit Journal des « Cahiers », nº 176).

« L'Homme sans carte » est en effet produit et interprété par Katsu Shintaro. C'est le deuxième film de « Katsu Production ». Le premier fut « Zatôichi Royaburi » (« Zatôichi force la prison »), seizième film de la fameuse série, réalisé par Yamamoto Satsuo. Mais le film de Yamamoto ne plut pas à Zatôichi. Il chercha donc un autre auteur et rencontra dans un bar Teshigahara dont il n'avait pourtant vu aucun film. D'ailleurs, l'auteur de « La Femme du sable », lui non plus, n'avait jamais vu de film de la série « Zatôichi ». C'est à partir d'une confiance mutuelle d'amateurs de saké qu'ils ont décidé de monter une affaire ensemble. Teshigahara avait le projet d'adapter le dernier roman d'Abé Kobo : « Moetsukita Chizu » (mot à mot : « La Carte Brûlée »). Zatôichi essaya de lire ce « nouveau roman » à la japonaise pour finalement n'y rien comprendre. Teshigahara lui promit cependant de lui faire un film « commercial ». Ainsi fut composée cette équipe aussi originale qu'étrange, que personne n'aurait pu imaginer.

Teshigahara est bien content d'avoir trouvé chez Katsu-Zatôichi l'image d'un homme lâche, anti-héroïque, ce qui est absolument contraire à celle de Zatôichi-Katsu, héros tout-puissant, trop héroïque

Teshigahara s'exprime en ces termes : « L'Homme sans carte » est mon premier film en couleur et en cinémascope Je trouvais que le cinémascope était un format anormal, c'est-à-dire allongé de force. C'est pourquoi j'ai hésité à tourner mon film dans ce format. Mais finalement, j'ai commencé à m'amuser en tuant cet espace inutile pour remplir l'écran. La couleur, pour moi, est un moyen pour symboliser et mettre en relief le sujet du film. Dans mes films précédents, je voulais condenser dans le noir et blanc les couleurs complexes de la réalité. Pour « L'Homme sans carte », le principe est le même : il s'agit de sublimer les couleurs dans une dimension **monochrome.** C'est pour cela que le jaune est la couleur de base dans mon film. Je veux rendre les couleurs non pas réalistes, mais plutôt surréalistes, une sensation de couleurs. Les films en couleur qui m'ont intéressé sont ceux de Buñuel. « Belle de jour », par exemple. Je trouve que les couleurs dans les films d'Antonioni (« Deserto Rosso », « Blow Up ») sont un peu trop esthétiques, picturales, statiques, comme elles sont trop lyriques et sentimentales chez Lelouch (« Un homme et une femme »). Chez Buñuel, la couleur est **symbole**, la couleur est dynamique.

« Dans « L'Homme sans carte », je fais une expérience unique qui est une **solarisation** de pellicules de couleurs, ce que Bo Widerberg n'a pas réussi dans « Elvira Madigan ». La solarisation se produit au sommet de l'émotion : scène d'amour ou évanouissement

« Ma plus grande ambition en tant que cinéaste est de rechercher la signification de l'existence de l'**objet.** Evoquer, créer une image **cinématographique** dans le processus de la sublimation de la réalité humaine en **objet**, voilà le but de ma recherche

« La disparition est un des phénomènes les plus mystérieux et horrifiants de la société ultra-moderne. « Evaporation Humaine » d'Imamura est une analyse documentaire de ce phénomène Mon film est une recherche de la raison d'être des hommes, inspirée par ce phénomène. Je fais donc, dans un certain sens, un film d'épouvante, un film vampirique **moderne.** Le sujet de « L'Homme sans carte » est, pour ainsi dire, la solitude et l'aliénation de l'homme harassé par la violence de la ville tentaculaire Donc, un sujet très humain, même très sentimental. Si je peux arriver à partir de là à créer une poésie inhumaine et sèche, mon film sera réussi... ». — Y. K.

Œil pour dent

Un certain nombre d'erreurs, pépins, glissades, dérapages, aiguillages trompeurs et indications abusives se sont glissés dans notre dernier numéro. Nous demandons à nos lecteurs de nous en excuser, en nous bornant à signaler les plus évidents :

— La page 5 (sommaire) indique la page 7 au lieu de 11 pour notre rubrique nouvelle « A voir absolument (si possible) ».

— L'entretien avec Shirley Clarke « Le Départ pour Mars » tourne, la chose est claire, en page 60 et non 62, comme l'indique faussement la page 32.

— La page 36 est illustrée par une photo de tournage de « Too Late Blues », et non par un plan du film.

— Page 21, dans le chapeau de l'entretien avec Shirley Clarke, le nom de Genet se


Germaine Dulac · « La Coquille et le Clergyman ».

trouve affublé d'un intolérable accent circonflexe.

Page 48, photo du bas, il s'agit de Anne Waldman Warch et non March.

Page 52, de Catherine Long et non de Theodora Bergery.

— Page 32, par deux fois, il est question d'un mystérieux « Seagulls », dont la filmographie fort mouvante d'Andy Warhol se serait brusquement augmentée. Il s'agit du très célèbre « Chelsea Girls », Shirley Clarke l'avait fort bien compris, dont les réponses gardent donc toute leur pertinence. — J. N.

Lettre du Québec : « Chantal en vrac »

On trouve, semble-t-il, dans « Chantal en vrac », primé en 1967 au Festival du Film Canadien, des réminiscences (de

Jacques Leduc « Chantal en vrac ».



Lelouch, de Godard), une façon un peu indiscrète de jouer avec la couleur ou de figer à plusieurs reprises l'image en plein mouvement, bref les signes un peu voyants d'une (ex-)modernité. Mais à qui regarde mieux, il apparait bien vite que ces signes, irritants en eux-mêmes, ont pour seule fonction de donner le change. Et de même le recours si fréquent au pastiche (pastiche des « beaux » documentaires de l'O.N.F., des films d'Indiens, des « drames psychologiques » — comme dirait « l'Officiel des Spectacles »), à l'aimable loufoquerie (gros plan d'une fleur avec prise de son), ou encore l'insertion de bandes d'actualité sur une démonstration violente d'ouvriers québécois ou une manifestation plus calme pour la loi d'aide au cinéma. Il ne s'agit en somme que de gagner, par le fou-rire, le droit d'être grave, et, par la référence à l'Histoire, le droit de ne raconter qu'une histoire sans histoires. Histoire de deux jeunes québécois, Robert et Chantal, qui se promènent en Gaspésie un beau jour d'automne. Histoire de rapports **implicites** (jamais **dits**), faits de silences, de maladresses, de familiarité timide, d'impudeur forcenément pudique. Ainsi le très long plan fixe de la tentative de baignade : le garçon se déshabille complètement devant la fille, mais ce déshabillage est le contraire d'une provocation dans la manière « underground ». La caméra reste à distance ; il ne s'agit que de suggérer le caractère presque a-sexuel de cette complicité-là, que d'évoquer une certaine façon contemporaine d'être ensemble qui rejette au musée des mœurs les mamours et les baisers juteux des films d'hamour même les plus récents. Si un rapprochement est à faire avec Godard ou Truffaut, c'est là qu'il peut être tenté — là, c'est-à-dire, si l'on veut, avec ce que représente Léaud chez l'un et l'autre. C'est assez dire qu'au fond ce que peut raconter la petite Chantal sur elle-même — et qui est parfois bien sot — n'importe guère. Elle est plus pathétique quand elle se tait, quand ils se taisent tous deux, à la fin, dans la rue, et qu'ils se font la gueule sans se la faire, et qu'il pleut. Encore une chose : ce film, qu'aime beaucoup Jean Pierre Lefebvre, (et à juste titre), est le contraire des films de Lefebvre : n'étaient ces érables rougeoyants et ces longues phrases murmurées au bord d'un lac glacial sur le désir de mourir au soleil, n'était l'accent, on le dirait tourné en France par un jeune provincial plein de talent. — D N

ANDRE TECHINE : «PAULINA S'EN VA»



André Téchiné : « Paulina s'en va », film encore inachevé (Bulle Ogier, Denis Berry et Yves Beneyton)

« Paulina s'en va » au tiers achevé s'interrompt stupidement comme un élan bien affirmé se brise sur une vétille. L'assurance de ce qu'on vient de voir, et son charme, laissent convaincu, malgré toute apparence, que la suite a été tournée, qu'on a égaré les bobines, qu'on va les retrouver et voir enfin jusqu'où l'intérêt, jusque-là croissant, se portera. Et pourtant, voici ces points de suspension, chaque fois plus étonnants, plus déplacés, et ces signes provisoires, accidentels, dus à l'absence assez incompréhensible d'un bailleur de fonds ; chaque fois ils s'inscrivent dans notre mémoire comme une certitude que la trame du film, en dépit de tout, va continuer de se dérouler, de se révéler, comme elle l'a fait jusqu'ici, d'une encre aussi nette : par la simple emprise tranquille et ferme, irrépressible, des phrases lancées et reprises, récapitulées, redistribuées, détectrices des gestes, des jeux de physionomie, des couleurs, des sons. Qu'on imagine un voyage dont l'origine, plus que le terme, serait l'énigme, le motif en creux perpétuellement tissé, cet essentiel non dit (pas encore ?) étant suggéré non pas à l'intérieur de chaque épisode, mais entre les épisodes, par examen des différences de tonalité. Une stratégie d'approche est mise en branle, une chaîne est constituée, dont les maillons se soudent légèrement de biais, diagonalement au secret, avant — plus tard ? — que de changer de cap et l'enserrer. A chaque césure, s'entend une modulation, les modulations d'une idée proche, palpable, inédite. On tourne autour d'un rêve, on le représente, l'interroge, l'oublie, soudain on y revient, mais si les notes sont les mêmes, les altérations à la clef ont changé : est-ce bien le même ? A cette identité veille l'héroïne, douce, têtue, qui parle, se monte et raisonne, opiniâtre, sourit dans le vague et montre les dents, s'échauffe, monte sur ses grands chevaux, se fait si logique qu'elle en devient toute véhémence et démence, et à ce point atteint, le récit bascule, vire de couleur et de ton. Un arrière-plan touffu se devine, fait d'actes inéluctables, tranchants ; à la superficie demeure cette progression égale, somnambulique, ce voyage que la jeune femme entreprend vers les étapes voilées d'une reconnaissance. Et le rêve repasse, sa certitude acide, acérée. Tout parle de quelque tragédie qui s'accomplit ailleurs, non pas hors champ, mais inter-champ, par les brèches sourdes entre les scènes, là où depuis quelque temps dans le cinéma va se loger l'intrigue — le sujet d'intrigue. C'est un suspense « glacé », élagué, serti dans un cadre de sensations dures, viscérales. On dirait que les images les traduisent en un autre dialecte, plus qu'elles ne les imposent : d'où ces pulsions tangentielles, ces décalages, ces retraits. Et cette migration tout à la fois « réelle, imaginaire et symbolique », se développe selon des lois proprement musicales ; les cadences n'en sont pas absentes, et les points d'orgue, les stretto en forme de fausses conclusions.

André Téchiné s'offusquerait-il, lui aussi, si l'on revalorisait à son propos le vocable d'**auteur ?** Il est rare qu'un premier essai manifeste une telle autorité, une telle personnalité, et l'on reste confondu que des preuves aussi évidentes administrées en quelques minutes demeurent sans effet décisif sur ceux à qui appartient, de droit et de devoir, d'en autoriser l'accomplissement.

Claude OLLIER.



CINQ FEMMES AUTOUR DE MIZOGUCHI : TOURNAGE DE « LA RUE DE LA HONTE » (KYO MACHIKO, MOCHIZUKI YUKO, WAKAO AYAKO, MIZOGUCHI KENJI, KOGURE MICHIYO, MIMASU AIKO.)



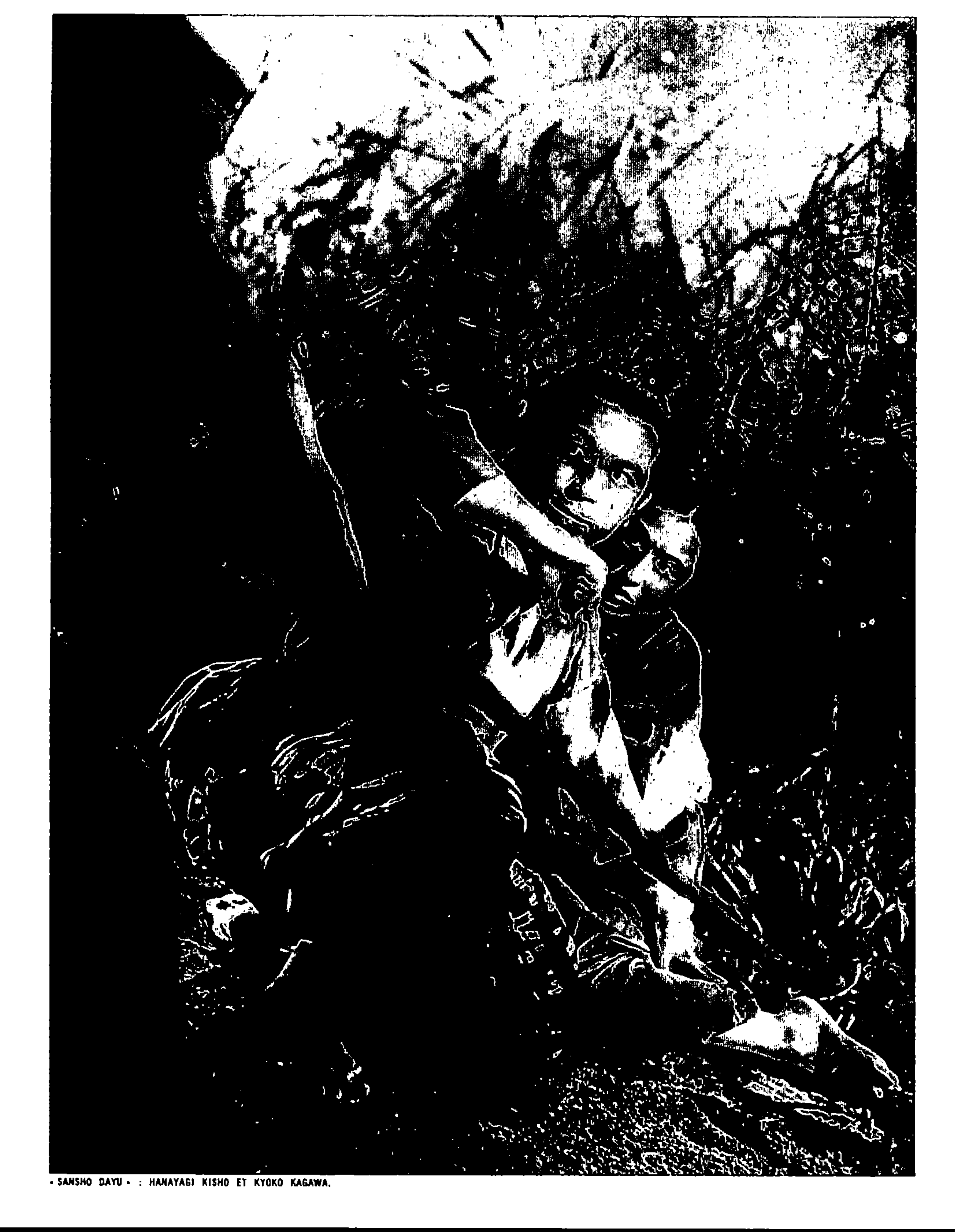
Souvenirs sur Mizoguchi

par Yoda Yoshikata (fin)

(Lire l'ensemble de ces souvenirs dans nos numéros 166-167, 169, 172, 174, 181, 186, 192.)

Avant de partir en Europe, Mizoguchi avait confié à M. Yahiro Fuji la rédaction du scénario de « Sansho Dayu » (« L'Intendant Sansho »). Ce projet m'étonna assez. « Sansho Dayu » est une nouvelle de Mori Ogaï (grand écrivain de l'ère Meiji) dont les héros sont des enfants. Or, Mizoguchi n'avait jamais fait de films dont les principaux personnages soient des enfants. Il n'aimait guère les enfants, il les détestait même. Je ne l'avais jamais vu sourire à un enfant. Serait-ce parce qu'il n'en avait point ? Il me disait souvent : « Ne perds pas ton temps à t'occuper de tes gosses ! Un artiste ne doit pas avoir de famille, pour pouvoir réaliser son œuvre ! » Dès qu'il fut de retour, Mizoguchi demanda à M. Yahiro si le scénario était terminé. Mizoguchi ne demandait qu'à tourner ! La récompense d' « Ugetsu Monogatari » à Venise lui avait donné autant d'énergie que de confiance : « Cette fois, on ne peut plus faire n'importe quoi ! », annonçait-il comme une menace à la direction de la Production.

Le scénario de « Sansho Dayu » qu'avait écrit M. Yahiro était une adaptation fort honorable, très fidèle à la nouvelle originale. Mais Mizoguchi lança, comme je m'y attendais : « Quoi ! Une histoire de gosses ! Je veux la même histoire, mais sans enfants ! » M. Yahiro abandonna. « Yoda, je te confie cette tâche. » Comme Kagawa Kyoko fut choisie pour le rôle d'Anju (la sœur) et Hanayagi Kisho pour le rôle de Zushio (le frère), je rebâtis l'intrigue en me conformant à l'image que je m'étais faite des acteurs. Ainsi, contrairement à la nouvelle de Mori Ogaï, je fis d'Anju la petite sœur de Zushio. Le prologue de « Sansho Dayu » est fidèle à la nouvelle, mais la suite, dans laquelle Anju et Zushio sont adultes — ce qui constitue la majeure partie du film — est presque entièrement de ma plume. Suivant son habitude, Mizoguchi me recommandait : « Commence par étudier l'histoire de l'esclavage. Mets-toi bien au courant de la fonction sociale et économique de l'esclavage. » Le conte de Mori Ogaï est extrêmement concis, abstrait, les détails anecdotiques et descriptifs ne sont qu'esquissés. Mon



« SANSHO DAYU » : HANAYAGI KISHO ET KYOKO KAGAWA.

premier travail d'adaptateur fut donc de paraphraser, de détailler, de concrétiser le contenu et, plus particulièrement, de donner au drame un cadre historique. Par exemple, dans la nouvelle, la mère d'Anju et de Zushio part en voyage avec ses enfants pour retrouver son mari qui était parti il y a bien longtemps dans la préfecture de Tsukushi. Mais pourquoi le mari était-il parti là-bas ? Pourquoi n'était-il pas encore de retour ? L'explication n'en était pas donnée. Mizoguchi voulait que cet homme ait été exilé du fait de son désaccord avec la politique gouvernementale : il avait provoqué la colère du Chef d'Etat qui n'admettait pas qu'un haut fonctionnaire ait ses idées sur l'égalité sociale, idées révolutionnaires, puisque ce dernier voulait défendre la cause des paysans et des esclaves. Cette idéologie se confondait pour lui avec sa foi religieuse. Ainsi, en partant en voyage, il lègue à ses enfants une très rare statue de Bouddha... Nous avons pensé que cette statue symboliserait la foi des personnages (Anju et Zushio ont le malheur d'être vendus comme esclaves et cette infortune les amènera au sentiment religieux et à une réflexion sociale sur l'affranchissement des esclaves), et que cela serait aussi une cheville dramatique (la mère devenue aveugle reconnait Zushio en touchant cette statue d'or). Nous avons essayé de hausser cette fable populaire au niveau d'un drame social, en étudiant ce préféodalisme et le bouddhisme de l'époque (fin de l'ère Heian). Dans le film, Zushio réussit à affranchir les esclaves, mais sa mère reste aveugle (dans la nouvelle, les yeux de la mère se rouvrent grâce au pouvoir miraculeux de la statue que Zushio portait). La scène du retour de Zushio vers sa mère délaissée, dans le film, porte au sublime la détresse des cœurs et des choses. Mizoguchi n'était pas sûr de pouvoir réussir cette scène. Il s'était longuement demandé s'il allait conserver la scène où la mère rouvre ses yeux morts sous l'effet magique de la statue. En supprimant cette anecdote, nous avons fait de « Sansho Dayu » un film triste et pessimiste. Ce film fut présenté au Festival de Venise 1955 et remporta le Lion d'Argent.

C'est après « Sansho Dayu » que Mizoguchi réalisa « Uwasa no Onna » (« La Femme dont on parle », 1954), en transposant la vie des prostituées de Shimabara (quartier célèbre des prostituées de l'ère Edo) à notre époque. J'ai l'impression que Mizoguchi y a mis plus de sentiments personnels que le sujet n'en demandait. Le projet de ce film lui était imposé par la Société (Daiei), qui l'avait choisi car on le considérait comme un spécialiste des mœurs des prostituées depuis « Gion Bayashi » (« La Fête à Gion », 1953). M. Kawaguchi Matsutaro s'occupa du scénario du film après « Gion Bayashi ». Narusawa Masashige et moi l'avons adapté sous les conseils de Mizoguchi. Comme d'habitude, nous avons loué une chambre à l'hôtel. Mais Mizoguchi n'était pas spécialement passionné par ce projet. Il sortait tous les soirs pour voir des films étrangers et, de retour, il nous disait seulement « bon courage ! » comme si cela ne le concernait pas. Un soir, Mizoguchi me dit : « Ce n'est pas passionnant. Tu trouves ton texte intéressant ? » Et moi : « J'essaye cependant de faire quelque chose d'intéressant — Si ça ne t'intéresse pas, laisse tout tomber. — Mais c'est impossible ! » Narusawa, lui aussi, essaya de le convaincre : « Il faut finir notre travail. — Mais qu'est-ce qui peut bien t'intéresser dans cette histoire de putains ? », ricana Mizoguchi. « Si vous le prenez ainsi, nous n'arriverons à rien ! », répliqua Narusawa. « Bon, bon. Je vous laisse travailler », disait Mizoguchi, et il repartait. C'était chaque jour ainsi. Un soir, M. Kawaguchi vint nous voir. Mizoguchi commença à lui chercher querelle : « Quelle connerie, cette histoire-là ! Le cinéma japonais se dégrade ! » M. Kawaguchi, vexé, répliqua : « Alors, inutile de tourner le film ! — Mais si ! répondit Mizoguchi ironiquement, si, si ! Mais si, c'est un beau scénario. Actuellement, nous en sommes loin. » Bien qu'étant le vieil ami de Mizoguchi, il était normal que M. Kawaguchi fût vexé par ces mots. « Tout le mal que je me donne pour écrire ce scénario, s'écria M. Kawaguchi, c'est pour toi et par respect pour ton art ! » Alors Mizoguchi se fâcha lui aussi : « Il faudrait d'abord que tu sois un grand écrivain ! » M. Kawaguchi parvint à se maitriser.

Le tournage même ne passionna jamais Mizoguchi. Mais une fois terminé, le film portait sa signature et je le trouvais excellent.

Après « Uwasa no Onna », aucun projet ne retint l'attention de Mizoguchi. Puis, il eut l'intention d'adapter une œuvre de Chikamatsu Monzaëmon (le plus grand auteur dramatique de l'ère Edo, que l'on considère comme un Shakespeare japonais. Ce sont ses pièces, écrites pour le « Joruri », théâtre de marionnettes, qui constituent presque tout le répertoire classique du « Kabuki »). Le thème de l'adultère intéressait la Production. Parmi toutes les pièces de Chikamatsu, Mizoguchi choisit « Dai Kyoshi Mukashi Goyomi » qui conte la tragique histoire d'amour de deux jeunes gens de classes sociales différentes. (Le film s'appela « Chikamatsu Monogatari » ; en France : « Les Amants crucifiés »). Saikaku, dans ses « Koshoku Gonin Onna » (« Cinq Amoureuses »), avait écrit l'histoire de « Osan et Mohei » d'après un même fait divers. La société Daiei voulait que Mizoguchi tourne avec Hasegawa Kazuo, la vedette masculine de l'époque. Ainsi ce dernier fut-il choisi pour le rôle de Mohei (Moëmon dans le film). Pour le rôle d'Osan, l'amante de Mohei, Mizoguchi choisit sans hésitation Kagawa Kyoko qui avait joué le rôle d'Anju dans « Sansho Dayu ». Cette fois encore, M. Kawaguchi s'occupa du scénario. Comme adaptateur, je n'ai presque pas touché à son scénario qui était excellent. Mais Mizoguchi n'en était guère content et il dit à M. Kawaguchi : « Comment veux-tu que je fasse un film de cette pauvre histoire ! — Mais qu'est-ce qui ne te plait pas ? Dis-le moi », répliqua M. Kawaguchi. « Il est bien fait, ton scénario. Mais ça ne me dit rien d'en faire un film. » Et Mizoguchi n'ajouta aucune explication. M. Kawaguchi abandonna et j'y travaillai à mon tour. Avec Tsuji Kyuichi, j'ai un peu modifié la dernière partie du scénario et surtout centré l'histoire sur les rapports entre Osan et Mohei. Pour cela, nous avons écarté momentanément Chikamatsu et suivi l'intrigue conçue par Saikaku. Le scénario de M. Kawaguchi était très fidèle à l'histoire de Chikamatsu : c'était la fatalité qui faisait de cette histoire d'amour une tragédie. Mizoguchi, lui, voulait absolument une tragédie « sociale » à l'époque féodale. Dès que notre scénario fut terminé, nous l'avons montré à Mizoguchi et à M. Kawaguchi qui allait aussi s'occuper de la régie du film.

Kawaguchi : « Ça ne te plait toujours pas ? »

Mizoguchi : « Si, si. »

Kawaguchi : « C'est-à-dire ? »

Mizoguchi : « C'est-à-dire... je ne vois pas quel est le sujet. »

Tsuji : « C'est l'histoire tragique d'un amour à l'époque féodale, n'est-ce pas ? »

Mizoguchi : « Ne me fais pas rire ! Où est la tragédie ? Où est l'amour ? Excuse-moi, mais je ne vois rien de tout cela : les deux jeunes gens s'enfuient, on les arrête, on les condamne à mort — c'est tout, n'est-ce pas ? »

Tsuji : « Alors, dans ce cas, c'est la faute de Chikamatsu et de Saikaku. »

Kawaguchi : « Eh bien, Mizoguchi, que veux-tu que nous fassions ? »

Mizoguchi : « Rien. Vous n'y arriverez pas ! »

Kawaguchi : « Ne dis pas ça. Essayons de... »

Mizoguchi : « C'est inutile. »

Tsuji : « Si, Monsieur, mais il faut que vous nous donniez quelques conseils. »

Mizoguchi : « Je ne saurais pas exprimer mes idées ! »

Kawaguchi : « Mais cependant, tu as bien une idée précise ! »

Mizoguchi : « Je répète qu'il faut réfléchir à la situation sociale des personnages ! »

Tsuji, excédé, voulut tout abandonner, mais comme je connaissais la manière de Mizo-san, j'ai essayé de calmer le mécontentement de mon coscénariste pour que nous nous remettions à travailler. Cette fois, je me suis attaché au portrait du héros (Moëmon). J'étais très content de mon scénario. Le président de la Daiei le trouva aussi très bien. Mizoguchi seul n'avait pas l'air content : « Ça manque d'intensité dramatique ! » Cela me démoralisa complètement. « Qu'est-ce à dire ? », demanda, comme pour me défendre, le



« LA RUE DE LA HONTE » : MIMASU AIKO, KOGURE MICHIYO, KYO MACHIKO, WAKAO AYAKO ET MOCHIZUKI YUKO.



président à Mizoguchi. « Eh bien, par exemple, répondit Mizoguchi, Osan et Moëmon font l'amour dans une chambre d'hôtel après avoir décidé de se suicider. C'est idiot, c'est ridicule. S'ils se sont décidés à mourir, il est impensable qu'ils pensent à faire l'amour ! Ils prennent une petite barque dans le seul but de mourir. Et cela suffit à montrer leur état d'âme à ce moment. Ils sont maintenant au milieu du lac. Et tout d'un coup, ils ne veulent plus mourir. Non qu'ils aient peur de la mort. Mais à l'inverse des mélodrames où les quelques instants volés à la mort sont les plus doux que la vie ait jamais permis, la tentation de la mort évanouie donne le prix de l'existence aux moments futurs, c'est une véritable ouverture. On ne peut mourir ainsi, pensent les amoureux juste avant le suicide. C'est comme ça. Et c'est vraiment **dramatique**. »

Le scénario définitif de « Chikamatsu Monogatari » fut ainsi achevé après plusieurs versions. Le tournage commença, mais sur le plateau, Mizoguchi eut beaucoup de difficultés à manier l'acteur Hasegawa Kazuo qui se complaisait à critiquer la mise en scène de l'auteur. Mais nous fûmes bien récompensés de tous nos efforts, car ce film se révéla être un chef-d'œuvre de pureté et de noblesse.

Au printemps de 1955, Mizoguchi réalisa « Yôkihi » (« L'Impératrice Yang Kwei-Fei ») en coproduction sino-japonaise. Run Run Show de Hong Kong nous avait proposé le projet. Je rédigeai le scénario avec Tsuji Kyuichi et Narusawa Masashige. C'était la première fois que l'on faisait un film inspiré par l'histoire de la Chine. Mais, si Mizoguchi était un grand amateur d'objets d'art et un connaisseur de l'esthétique et des mœurs de l'époque chinoise Tang, moi, par contre, j'en étais totalement ignorant. Mizoguchi m'emmena plusieurs fois visiter des musées, des temples. J'appris ainsi comment notre civilisation de l'ère Nara avait été influencée par celle de l'ère Tang. Je fus bouleversé et ébloui par la civilisation de cette époque chinoise que j'étudiais au moyen de tous les documents disponibles : « Complainte de la Longue Souffrance », poème de Po Tchu-Yi, ou « Ballade du Luth », poème de Tou-Fou, qui racontent les amours célèbres de l'empereur Wei-Song et de Yang Kwei-Fei ; la Révolte d'An-Lou-Shan ; la signification historique de la Route de la Soie, de la Zone de l'Ouest ; la civilisation des Igres ; le rôle des eunuques, des harems ; les fêtes, les mœurs chinoises, etc. Mais j'avais beaucoup de difficultés. Dans le scénario initial, pour bien mettre en relief le caractère foncièrement intrigant de Yang Kwei-Fei, je voulais insister au moins sur deux points (qui sont d'ailleurs historiquement authentiques) : 1) Yang Kwei-Fei était d'abord la femme légitime du prince Tch'iu, fils de l'empereur Wei-Song. On la promut par la suite au

rang d'impératrice. 2) Impératrice parvenue, Yang Kwei-Fei ne dissimula plus : son orgueil et son égoïsme s'étalaient en plein jour. Mais nous ne tînmes pas compte de ces éléments, d'abord pour simplifier l'intrigue, et surtout, pour faire de Yang Kwei-Fei une « héroïne » ; on en fit une femme pure et naïve que son entourage exploitait par intérêt. Cela me conduisit à un schéma mélodramatique. Je me sentis soudain très loin du scénario. C'est M. Kawaguchi qui fit la rédaction définitive. « Yôkihi » fut le premier film en couleur de Mizoguchi. Je crois qu'il avait étudié les couleurs des temples et des objets d'art de Kyoto afin de trouver la couleur exacte de son film. Après « Yôkihi », Mizoguchi réalisa « Shin Heike Monogatari » (« Le Héros Sacrilège », 1955), d'après la première partie du « best-seller » de Yoshikawa Eiji. Ce fut son second film en couleurs, mais Mizoguchi n'attachait pas tellement d'importance aux problèmes de la couleur. C'est la Compagnie qui lui a imposé le tournage en couleurs. (Les deux films furent tournés en « Daieicolor ».) La qualité de la couleur était encore médiocre. Mizoguchi considérait la couleur au cinéma comme un élément artificiel. Je pense qu'il n'a donc fait aucune recherche spécifique pour « Shin Heike Monogatari ». Je me souviens d'une seule anecdote à propos du tournage de ce film : il s'agissait d'une scène où le jeune héros se révolte contre la tyrannie des bonzes et tire une flèche sur le palanquin sacré. Un jour, Mizoguchi me téléphona du village situé au pied du Mont Hieizan où l'on tournait le film.

A peine y étais-je arrivé qu'il me dit : « Cela m'ennuie vraiment de tourner cette scène. N'as-tu pas une autre idée ? »

Une centaine de figurants mobilisés pour le tournage de cette scène attendaient là depuis le matin. J'ai longuement discuté avec Mizoguchi et j'ai finalement réussi à le convaincre de tourner la scène. Mais il n'était pas très content. Il savait bien que ce genre de scène d'action n'était pas son fort.

A l'automne de la même année, Mizoguchi fut nommé directeur de la Daiei. Il avait hésité à accepter ce poste, mais il finit par être satisfait d'être ainsi accueilli par la Compagnie. C'est à peu près à la même époque que Mizoguchi reçut le Ruban Violet (qui correspond à la Légion d'honneur). Je crois que c'est ce qui a fait le plus plaisir à Mizo-san. Depuis l'époque de « Chikamatsu Monogatari », il ne se montrait plus aussi intransigeant. Il se comportait comme un « bonhomme » de son âge, l'âge d'une certaine maturité... Il préparait « Akasen Chitai » (« La Rue de la Honte »). Depuis « Yoru no Onna Tachi » (« Les Femmes de la Nuit »), dont la rédaction du scénario m'avait anéanti, j'étais effarouché par ce genre de sujet. J'ai donc refusé la rédaction du scénario d' « Akasen Chitai » et je me suis mis à rédiger celui d' « Osaka Monogatari » (« Chroniques d'Osaka »), d'après Saikaku (« Nippon Eitai Gura »), que Mizoguchi devait réaliser par la suite. Mais je n'aurais jamais pensé que ce film allait être réalisé par un autre que lui...

Lorsque Mizoguchi est revenu à Kyoto après avoir terminé « Akasen Chitai » à Tokyo, j'avais achevé mon scénario. (Après la mort de Mizoguchi, Yoshimura Kimisaburo réalisa le film.) A la lecture, Mizoguchi me reprocha d'avoir écrit un texte par trop superficiel. La vie d'un avare, sa femme qui le gruge, la naïveté pathétique de leur fille qu'ils exploitent par intérêt, la révolte de leurs fils contre l'acte inhumain de leurs parents, etc., tout cela ne constituait qu'un petit mélodrame conventionnel et, de plus, c'était une hérésie envers Saikaku ! — C'est ce que Mizoguchi m'a dit d'un ton extrêmement violent. Démoralisé, j'ai riposté faiblement : « J'ai pensé faire le portrait d'un avare... — L'avarice est un thème démodé ! C'est anachronique. C'est un sujet pour le théâtre classique », déclara sans appel Mizoguchi. « A quel sujet pensiez-vous ? », lui ai-je demandé craintivement. « Connais-tu « Ivan l'imbécile »? — C'est une histoire russe, je crois. — Ignorant ! C'est le chef-d'œuvre de Tolstoï ! Tu n'as jamais lu ? Tu es vraiment un drôle de type. Quel malheur d'avoir un scénariste comme toi ! » Je me tus, mortifié. J'ai repris les œuvres complètes de Tolstoï et lu « Ivan l'imbécile ». C'est l'histoire d'un paysan qui ne rêve qu'à devenir un grand propriétaire et réussit à posséder un immense terrain. Il marche à grands pas dans ces grands espaces et, épuisé, il meurt. Un petit mètre carré de terre suffira à l'enterrer...

J'ai dû modifier, encore plus que d'habitude, le scénario. La dernière version était très éloignée du portrait d'un marchand avare et même de Saikaku, car c'était une vraie tragédie « sociale ». Nous avons commencé ensuite par repérer les endroits de tournage, mais Mizoguchi avait l'air très fatigué. Il saignait souvent des gencives et consultait tous les jours son médecin. Je ne croyais pas que cela pût être grave. Le docteur ordonna pourtant à Mizoguchi de se reposer pendant trois mois dans une clinique. Le projet d' « Osaka Monogatari » se trouva donc remis. Installé dans une salle de l'hôpital municipal de Kyoto qui donnait sur la rivière Kamo-gawa, Mizoguchi semblait devoir bientôt guérir. Mais le docteur lui faisait chaque jour une transfusion. « On change tout mon sang ! Ce n'est pas très agréable de penser que c'est le sang des autres qui est maintenant dans mon corps ! », me disait-il en souriant. C'est alors que j'appris que Mizoguchi était atteint de leucémie. Le docteur me déclara qu'il ne vivrait pas plus d'un mois. Bouleversé, je faillis m'évanouir. On m'interdisait d'aller le voir, mais je ne pouvais pas me plier à cette interdiction. J'essayais en vain de maitriser mes sentiments et je buvais tous les soirs pour oublier. Un soir, complètement ivre, je suis allé à l'hôpital. Mizoguchi m'a accueilli avec un large sourire. Ensuite, brusquement, il m'a dit d'un ton grave : « Je souffre. C'est infernal ! » Je lui ai répondu : « Ce n'est rien. Vous irez bientôt mieux... ». Mais j'étais au bord des larmes. Un instant plus tard, Mizoguchi se redressa dans son lit et il me dit d'un ton pénétré : « Je te remercie infiniment pour tout », ce qui me bouleversa plus encore... Ce fut ma dernière entrevue avec lui.

Cet été fut anormalement chaud. Je suis allé à Tokyo pour adapter une pièce de théâtre dont la représentation était prévue pour bientôt. Le 24 août, très tôt le matin, on me réveille par téléphone. C'était un appel de Kyoto : « ... Monsieur Mizoguchi est décédé ce matin, à une heure cinquante-cinq... » Je rentrai aussitôt à Kyoto par l'express. Tous ses amis avaient déjà commencé la veillée funèbre. On me montra les trois feuilles de papier sur lesquelles Mizoguchi avait griffonné l'expression de sa dernière volonté. Son écriture confuse révélait l'immense effort qu'il avait fait pour réunir ces notes : « Je viens de trouver la première séquence d' « Osaka Monogatari »... Il fait trop chaud ici. Je travaille avec difficulté... J'ai une vue d'ensemble très précise de mon film, à part le dialogue. Je souhaite que mon état ne s'aggrave pas davantage... » Et sur la dernière feuille : « Nous sommes bientôt au début de l'automne. J'aimerais recommencer le plus vite possible mon travail avec toute mon équipe. » En lisant ce texte, Miyagawa Kazuo (l'opérateur de Mizoguchi) sanglotait : « Il ne pensait qu'à son film, il voulait vraiment le faire ! » Je pleurais, moi aussi. Je n'avais jamais imaginé que Mizoguchi meure aussi jeune, à cinquante-sept ans. Il était si fort, si robuste... Le lendemain, le 30 août, nous sommes partis pour Tokyo avec les ossements de Mizoguchi et la grande cérémonie funèbre eut lieu dans le cimetière d'Aoyama. M. Nagata, le président de la Daiei, qui était un vieil ami de Mizoguchi, fit graver sur sa tombe l'épitaphe suivante : « Le plus grand cinéaste du monde », ce qui est, je crois, pleinement justifié par l'estime que Mizoguchi a conquis dans le monde.

Mizoguchi est un cinéaste qui a vécu la préhistoire technique et artistique de l'industrie cinématographique. Sa mort marque la fin d'un cinéma d'artisan...

J'aurais encore beaucoup à dire sur Mizo-san, mais si je me permets de terminer ici cette évocation, c'est que je souhaite que l'audience de Mizoguchi et la connaissance de son œuvre ne cessent de s'accroître pour que d'autres suivent le chemin ouvert par ce génie du cinéma. — YODA Yoshikata. (Traduit du japonais par Yamada Koichi et André Moulin. Avec l'aimable autorisation de « Eiga Geijutsu ».)



« LE HEROS SACRILEGE » : KUGA YOSHIHO, TCHIKOWA RAIZO.



LUIS BUNUEL — DONT ON CONNAIT LA PASSION POUR LES ARMES — FERRAILLANT ENTRE DEUX PLANS DE « LA VOIE LACTEE ».



Luis Bunuel : "La Voie lactée" (extraits)

Calquant son parcours sur celui de la Voie Lactée, qui fait « le tour complet de la sphère céleste », Bunuel, ici et là, termine son premier film posthume. Le chemin qui fera deux pèlerins rencontrer maints dogmes, hérésies, croyances, ortho et hétérodoxies, les conduit à être témoins d'un duel entre un Jésuite et un Janséniste, duel dont Bunuel voulait qu'il fût filmé le plus conventionnellement possible, puisque seul compterait ce que les adversaires se disent. Se trouve dès lors vérifiée la formule selon laquelle ce sont les mots — transitivement, intransitivement — qui saignent et, plus encore, cette phrase d'André Breton : « Et qu'on comprenne bien que nous disons jeux de mots quand ce sont nos plus sûres raisons d'être qui sont en jeu. » — J. N.

EXT. EGLISE - JOUR


Luis Buñuel portant sa croix

149

Le chevalier sort du couvent. Le gardien referme soigneusement la porte et s'y adosse de nouveau.
Le janséniste va s'éloigner, quand il se trouve brusquement en face de l'homme vêtu de noir, qui l'attendait. Le jésuite lui barre la route et lui dit :

Le jésuite.
Monsieur le Comte, un mot, je vous prie.

Le janséniste (le toisant).
A qui ai-je l'honneur ?

Le jésuite.
Je suis le père Billuard, de la Compagnie de Jésus.

Le comte regarde le jésuite et lui dit avec un grand calme :

Le janséniste.
Je croyais que les jésuites ne sortaient que la nuit, comme les rats.

Le père Billuard a un léger sursaut, se maîtrise et dit :

Le jésuite.
Comment osez-vous me parler sur ce ton ?

Le janséniste (très froid).
Monsieur, je vous parle comme je l'entends. Je suis pressé. Que me voulez-vous ?


« La Voie lactée » : le duel.

150

Le jésuite baisse la voix et dit, en montrant la porte de la chapelle :

Le jésuite.
Je sais d'où vous venez. Je sais tout ce qui se passe dans ce Saint lieu.

Le janséniste ne bronche pas. Le jésuite poursuit :

Le jésuite.
Et je sais aussi que vous continuez à nier la vraie doctrine de la grâce.


« La Voie lactée »

151

Le janséniste relève la tête. Ce point paraît l'intéresser davantage. C'est d'une voix beaucoup moins calme qu'il déclare, en regardant le jésuite droit dans les yeux :

Le janséniste.
Dans l'état de la nature corrompue, on ne résiste jamais à la grâce intérieure.

En entendant cette proposition hérétique, le jésuite a un véritable haut-le-corps. Il se ressaisit et demande, en essayant de retrouver son calme :

Le jésuite.
Oseriez-vous répéter cette phrase dans un endroit plus retiré ?

Le janséniste s'incline légèrement.

Le janséniste.
Monsieur, je suis à vos ordres.

Le jésuite.
Allons.

Ils font quelques pas côte à côte et rencontrent, assis, les deux pèlerins, Pierre et Jean. Pierre achève de rafistoler, tant bien que mal, ses vieilles chaussures.

152

Le jésuite s'approche des deux pèlerins et leur demande, très correctement :

Le jésuite.
Messieurs, voulez-vous nous accompagner et nous servir de témoins ?

Pierre.
Pour quoi faire ?

Le jésuite.
Il s'agit d'un duel.

Pierre et Jean se regardent, un peu embarrassés.

Jean.
Un duel ?... Mais, on n'y entend rien, nous !

Le jésuite.
Qu'à cela ne tienne ! Vous jugerez selon votre conscience. Venez.

Pierre et Jean se lèvent, prennent leurs bâtons et leurs musettes. Les quatre hommes s'en vont ensemble.

EXT. RUINES CHATEAU - JOUR

153

Ils arrivent tous les quatre dans la cour déserte d'un château en ruines, envahi par les herbes. (La scène peut aussi se dérouler dans une prairie ou une clairière.)
Au centre de la cour, dans un endroit plat et à peu près dégagé, ils s'arrêtent. Le jésuite et le janséniste enlèvent posément leurs capes et les posent à côté d'eux.
Sur son habit civil, qui est de couleur noire, le jésuite porte une croix en or.
Très calme, sans regarder le janséniste, il commence à enlever très lentement son gant droit, tout en demandant à son adversaire :

Le jésuite.
Oserez-vous répéter maintenant ce que vous disiez ?

Très digne, lui aussi, et un peu méprisant, lointain, le janséniste dit :

Le janséniste.
Oui, monsieur : dans l'état de la nature corrompue, on ne résiste jamais à la grâce intérieure.

154

Le jésuite fait un pas vers le janséniste et, sans violence, il le frappe avec son gant sur chaque joue.
Ensuite il jette son gant.
Aussitôt les deux hommes tirent leurs épées, se saluent cérémonieusement, se mettent en garde et le combat commence.
Pendant quelques secondes, l'assaut est vigoureusement mené. C'est surtout le jésuite qui attaque et le janséniste qui est à la parade.
Tout à coup, le jésuite se fend. Le janséniste pare la botte, mais de justesse.
Ils se remettent en garde, reprennent leur souffle et le jésuite dit, d'une voix un peu plus animée :

Le jésuite.
La grâce n'obtient pas toujours l'effet pour lequel elle est donnée de Dieu ! Je ne puis disposer de mes pensées et de ma volonté comme je voudrais. Je ne puis les retenir. Je ne puis leur commander.

Le janséniste rengage alors le combat, vivement.

155

C'est à son tour de prendre l'offensive. Il attaque dans toutes les positions. Le jésuite, tout en cédant du terrain, feinte et esquive très adroitement. Les deux adversaires paraissent être de force égale, ou à peu près.
Soudain, le janséniste porte une estocade. Le jésuite la pare. Les deux hommes se trouvent alors immobiles, très près l'un de l'autre. Alors en regardant dans les yeux le janséniste, le jésuite lui dit, en parlant très distinctement :

Le jésuite.
Nierez-vous que l'homme juste, au moment d'agir, a la grâce suffisante qui lui rend l'accomplissement du bien relativement possible ?

Il a insisté sur le mot **suffisante,** et ce mot a paru choquer le janséniste, qui s'écrie en réponse, irrité :

Le janséniste.
Oui, je le nie.

156

Et il ajoute, tandis que le jésuite le repousse et que le combat reprend :

Le janséniste.
La volonté est soumise nécessairement à la délectation actuellement prépondérante !

(Toutes les phrases du janséniste sont extraites des principaux ouvrages jansénistes du dix-septième siècle, à la lettre. Et de même, les phrases du jésuite sont, soit des extraits du dogme, soit des réponses aux erreurs jansénistes.)

157

Les deux hommes se battent. Tour à tour, chacun d'eux paraît avoir l'avantage. Par moments, ils sont pommeau contre pommeau, poignet contre poignet, et ils ne cessent pas de poursuivre leur discussion.
Les deux pèlerins suivent le duel avec intérêt.
Peu à peu les deux duellistes perdent leur calme et se laissent gagner par la colère. Le janséniste, tout en bataillant, dit :

Le janséniste.
Pour mériter et démériter dans l'état de la nature corrompue, il n'est pas nécessaire que l'homme ait une liberté exempte de nécessité !

Le jésuite, ferraillant lui aussi, rétorque aussitôt :

Le jésuite.
Pour mériter et démériter dans l'état de la nature corrompue, il faut que l'homme soit délivré de toute nécessité absolue et même relative.

158

Entre leurs paroles on entend cliqueter leurs épées. Et peu à peu, ils se fatiguent, ils s'essouflent. Ni l'un ni l'autre ne parvient à prendre un avantage décisif sur son adversaire.

Le janséniste.
C'est une erreur semi-pélagienne de soutenir que Jésus-Christ est mort généralement pour tous les hommes !

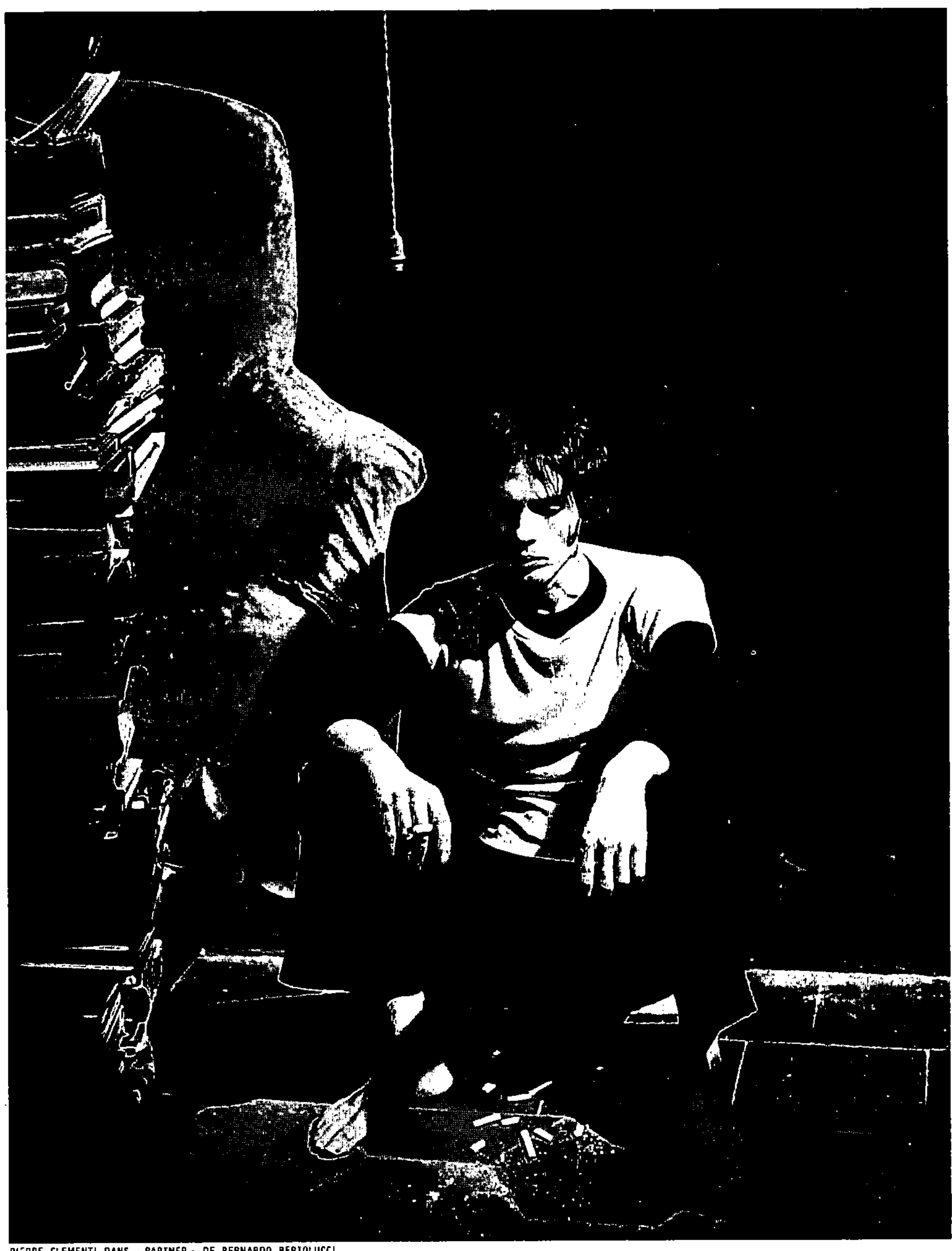
Le jésuite.
Vous faites injure à la bonté de Dieu ! Le Christ est mort pour obtenir à tous les hommes des secours suffisants relativement au salut !

En achevant cette phrase, brusquement, le jésuite porte une botte très dangereuse.
Le janséniste surpris, glisse dans l'herbe humide et, en essayant désespérément de parer le coup, il tombe de tout son long.

159

Le jésuite va le pourfendre, quand au dernier moment le janséniste réussit à détourner l'épée de son adversaire.
L'épée du jésuite se fiche dans la terre, à quelques centimètres de la poitrine du janséniste. Celui-ci, avec sa propre épée, maintient en terre celle du jésuite.
Ils ne peuvent bouger ni l'un ni l'autre. Le janséniste s'écrie alors énergiquement, en regardant le jésuite dont le visage se trouve juste au-dessus du sien :

Le janséniste.
La volonté antécédente n'est qu'une simple velléité ! J'éprouve en toute occurence que mes pensées et ma volonté ne sont pas en mon pouvoir ! Et que ma liberté n'est qu'un fantôme !



PIERRE CLEMENTI DANS « PARTNER » DE BERNARDO BERTOLUCCI

Venise malgré tout

1. Malgré quoi ?

1.1. L'équipe des Cahiers (1) a cru devoir assister au récent Festival de Venise, comme elle le fait chaque année et comme c'est une part de sa tâche ordinaire. Mais cette fois, nous avons jugé utile de faire davantage : premièrement, en défendant publiquement ce festival attaqué de toutes parts, comme nécessaire, bien que plus qu'imparfait, à la lutte pour le renouveau du cinéma ; ensuite, en prenant une part active à un débat sur « cinéma et politique », dont l'ambition était d'introduire à la pratique du cinéma politique (voir 4.2., 4.3.).

1.2. Ce choix — non en faveur d'un festival, fût-ce Venise, mais tout simplement d'un certain cinéma que nous n'avons cessé de défendre, à Venise et ailleurs — nous vaut d'être critiqués par : a) certains dirigeants et cinéastes de l'ANAC (Association des cinéastes italiens de gauche) ; b) des journalistes italiens socialistes et communistes ; c) des critiques de « Positif » et « Cinéma 68 » ; d) le « Conseil Permanent des « Etats Généraux du cinéma français ». Qui nous reprochent : a) d'avoir fait « alliance » avec un « festival bourgeois » ; b) d'avoir contribué à empêcher son boycottage ; c) de nous être « compromis », pour cette raison qu'il était organisé et patronné par le festival, en participant au débat « cinéma et politique » ; d) bref : d'avoir « fait le jeu » de son directeur et d'avoir été « récupérés » par lui.

1.3. Des luttes au sein du cinéma.

1.3.1. Ces charges appellent quelques éclaircissements. Non seulement quant à ce qu'il en fut de notre tactique à Venise même, mais aussi pour ce qui est de notre politique générale à l'endroit des festivals. Et, plus généralement encore, pour ce qui est des luttes qui, au sein du cinéma, opposent forces conservatrices (tout le système commercial, de la production à la distribution, lié aux capitaux et influences U.S., soutenu par divers organismes d'Etat) et forces révolutionnaires : spectateurs, critiques, cinéastes, rares producteurs indépendants qui veulent et font que le cinéma change — et change non seulement dans ses formes et son esthétique, mais aussi, du même coup, dans sa fonction et sa destination sociale.

1.3.2. Venise et son festival, une un peu sérieuse analyse en eut aisément persuadé les contestataires, n'est qu'un **moment,** parmi tous les autres, de cette lutte. Les festivals en général, sont, dans le contexte actuel, un terrain parmi d'autres (ni forcément le plus, ni forcément le moins propice) de cet affrontement.

1.3.3. Réunissant un grand nombre de journalistes et cinéastes du monde entier qui autrement ne se rencontreraient jamais, bénéficiant d'une certaine publicité (circonstance déplorable, mais de quelque utilité si on l'exploite comme une arme au même titre qu'une autre), ils donnent l'occasion à tous ceux qui, essaimés aux quatre coins du monde, combattent pour le renouveau du cinéma, de conjuguer leurs efforts, d'augmenter leurs pressions sur les vieilles structures.

1.3.4. Négliger cette possibilité concrète de renforcer les positions du nouveau cinéma, au nom de l'éculé concept romantique de « pureté », c'est en fait refuser le combat, et très concrètement faire le jeu des courants rétrogrades.

1.4. Les festivals sont des superstructures : les réformer pour eux-mêmes est tâche vaine, pur dilettantisme, si l'on ne remet pas d'abord en cause les structures commerciales actuelles du cinéma. S'en prendre aux festivals n'est que bons sentiments et pire démagogie si l'on n'a pas pris la peine de combattre et vaincre les commerçants sur **leur** terrain, qui n'est pas celui des festivals, mais des salles, de la distribution, des monopoles, des règlements, de l'argent.

1.5. Pour Venise, à ces considérations s'ajoute une situation particulière : qu'en ce festival, depuis quelques années, s'affrontent le plus violemment tenants de l'ancien régime et promoteurs du nouveau cinéma. Ancien bastion du commerce cinématographique, ex-foire du spectacle (et ce d'autant plus que dotée des alibis artistiques les plus prestigieux), Venise peu à peu changeait de camp, trahissant les intérêts qui la gouvernaient et devenant (sans que constater telle révolution doive faire tenir le Prof. Chiarini pour un héros), au grand dam des maffias de producteurs, publicitaires et hôteliers, un festival engagé (non sans faiblesses et lâchetés : mais c'était un début) : répondant aux préoccupations politiques, au combat pour leur indépendance des jeunes cinéastes, se mettant à leur service dans leur lutte idéologique et économique.

2. On oublie trop les producteurs.

2.1. Tous les festivals internationaux de quelque importance dépendent de la Fédération Internationale des Associations de Producteurs de films (FIAPF). Celle-ci les agrée et, leur ayant octroyé le droit au titre de « festival », en contrepartie les surveille, voire les manipule.

2.2. La FIAPF est contrôlée par la très-puissante Association américaine des producteurs (Hollywood) : sa politique, ses positions sont constamment réactionnaires (conservatrices serait peu dire), aussi bien face aux Syndicats des techniciens qu'aux cinéastes eux-mêmes, et qu'il s'agisse des budgets, des circuits de distribution, des ventes, ou du droit d'auteur.

2.3. Tel est, sans équivoque possible, l'ennemi n° 1 de ceux qui veulent un cinéma adulte, politisé, responsable, non asservi aux profits.

2.4. Depuis quelques années la FIAPF a déclaré la guerre à la Venise de Chiarini, ne supportant pas : a) la politisation du festival ; b) qu'il favorise les jeunes cinéastes indépendants ; c) qu'il supprime les mondanités ; d) qu'il refuse les sélections officielles téléguidées par les Associations nationales de producteurs ; e) qu'il soutienne un cinéma de moins en moins commercial.

2.5. Cette année, la guerre se fait brutale : la FIAPF décide le boycottage pur et simple de Venise par ses Associations. En France, cela se traduit par le refus de son producteur (vice-président de la Chambre syndicale des producteurs) d'envoyer à Venise « L'Amour fou » de Rivette, par celui de Mag Bodard (liée aux capitaux U.S.) d'envoyer « Un soir un train » de Delvaux, ainsi que par le conseil donné par Lelouch (éventuel distributeur) à Karmitz de retirer son film de la compétition (ce que Karmitz fit — mais le plus tard possible). Sans oublier la violente campagne de presse menée dans Paris-Presse (du groupe Franpar, ami de Mag Bodard) contre le festival. Le boycottage à la façon des producteurs n'est pas un vain mot.

3. On oublie trop le parlementarisme italien.

3.1. Quand l'ANAC à son tour lance une campagne pour le boycottage de Venise par les forces de gauche du cinéma, elle reçoit l'appui (outre qu'elle fait bien plaisir à la FIAPF) de tous les partis de gauche italiens. C'est pour eux l'occasion rêvée de mettre en difficulté au parlement le plus que branlant gouvernement Leone, coalition bâtarde de socialistes et démo-chrétiens.

3.2. Dès cet instant, la contestation est manœuvrée, son horizon réel n'est plus Venise, ni même le cinéma (à l'exception de Micciché, qui vise la place directoriale). En témoigne le désintérêt de plus en plus net des mouvements étudiants italiens d'extrême-gauche pour le « combat » de l'ANAC.

3.3. Nous ne pensons pas que les problèmes du **cinéma politique** doivent se poser ni se résoudre **au profit** des partis politiques et de leur stratégie électorale ou parlementaire. Un cinéma politisé et luttant pour son indépendance, **toute** son indépendance, ne peut que gêner **tous** les partis politiques existant actuellement.

4. Que faire ?

4.1. Oui, Venise est « un festival bourgeois ». (Il n'en existe pas encore d'autres). Sans doute même, la politisation de plus en plus grande du festival sert-elle d'alibi à la société bourgeoise pour freiner une plus générale politisation de tout le cinéma. Sachant cela, et tout ce qui précède : que faire ?

4.2. Boycotter le festival au nom d'une sacro-sainte solidarité avec la gauche italienne (à qui, signalons la chose, ce n'est pas rendre un bien fameux service que de lui passer ses erreurs), c'était tout de même (1.3.4.) faire le jeu de l'ennemi no 1, la FIAPF (2.3-4-5). Soutenir Venise, c'était encore faire le jeu de la bonne conscience bourgeoise (4.1.).

4.3. Toutes les positions : boycottage ou contestation, soutien passif ou actif, se trouvaient ainsi exposées au reproche d'alliance avec l'un ou l'autre des visages de la réaction. Mais un tel reproche, toujours fait au nom du concept de « pureté », est d'ordre moral et non politique. La vaine quête d'une pureté idéologique, la peur de se salir, de se compromettre n'ont rien à faire avec la détermination des moyens et des fins dans une lutte politique comme celle dont le cinéma est le terrain (1.3.1.), et Venise l'un des moments (1.3.2.).

4.4. Il s'agissait d'évaluer quelle tactique, quelle position — tout en constituant un inévitable compromis avec la réaction — lui ferait, sur son propre terrain, **perdre le plus**. Et gagner le plus au cinéma.

5. Qu'est-ce qui fait perdre le plus ?

5.1. Portée pratique des positions de la Contestation.

5.1.1. Nous pouvions, obéissant au mot d'ordre de boycottage des contestataires italiens, **ne pas aller** à Venise. Nous aurions été les seuls à rester chez nous : objectivement, le boycottage fut un échec, car refusé par un grand nombre de cinéastes, lesquels se situent aussi à gauche que ceux de l'ANAC (Lapoujade, Bertolucci, Pasolini première version, Straub, Kluge, etc.). Ne pas y aller, c'était donc affaiblir leurs positions, que tout le reste du temps nous tâchons de soutenir.

5.1.2. Y allant, on pouvait s'en tenir, comme « Positif » et « Cinéma 68 », à de pieuses déclarations d'encouragement : à un rôle de spectateurs. C'était faire le jeu de tout le monde, et surtout du confort : aucun résultat (2).

5.1.3. Y aller, et passer à la contestation violente, au sabotage, façon Cannes : rien, à Venise, ne le permettait, primo parce que ce sont les étudiants et les grévistes de mai qui ont arrêté Cannes, et non Godard ou Truffaut, secundo faute à l'inorganisation scandaleuse de l'ANAC, à son impossibilité de mobiliser étudiants et ouvriers, à son goût des bavardages plutôt que des actes (Pasolini seconde version, mis au pied du mur par Papatakis qui lui proposait d'aller interrompre la projection de « Teorema », préféra s'en tenir à un petit discours du genre : « Ce film passe contre ma volonté, que ceux qui m'aiment sortent de la salle, mais je n'en voudrai pas aux autres. »

5.2. Portée pratique de la lutte sur le terrain.

5.2.1. Etant à Venise, ayant choisi d'y aller par politique générale (1.3.1., 1.3.2.), il fallait faire en sorte que par tous les moyens ce festival serve tout de même la cause du cinéma.

5.2.2. D'où : participation au débat « cinéma et politique ».

5.2.3. Le programme du festival est non seulement audacieux, mais pas mal politisé (Straub, Kluge, Baldi, Bertolucci, Cassavetes, Lapoujade, Moullet, Sembene, Pasolini...) : bon terrain pour tout débat — et celui-ci spécialement.

5.2.4. Restait le risque — certain — que le débat en question soit « récupéré » : qu'on mette en avant, dans un festival bourgeois, le mot politique, et qu'on se garde bien d'en faire : Venise passant pour un festival vraiment politisé, le tour était joué.

5.2.5. Or, la peur de la « récupération » ne doit pas empêcher toute action, paralyser toute initiative. On l'a vu (4.4.), tout le problème était de savoir si Venise « récupérait » la politique, ou si la politique « récupérait » Venise : il nous a semblé que faire d'un débat de festival un forum où la politique se discute politisait plus ce festival que cela ne festivalisait la politique.

5.2.6. Et un débat, cela ne se contrôle que malaisément : ouvert, il est ce que l'on y débat, ni plus, ni moins, il vaut ce qu'on y dit (et l'on y a dit, nous le publierons, des choses extrêmement utiles).

5.2.7. Boycotter ce débat revenait à en restreindre les possibilités et le poids : faire, donc, de l'anti-politique.

5.2.8. Illustré de projections de films militants, le débat devenait réellement une confrontation des idées et de la pratique politique pour le cinéma. L'attitude du SNE-Sup et des Etats Généraux, refusant que « leurs » films soient projetés au cours du débat, d'une part, de peur de se « compromettre », d'autre part parce que ce ne serait pas des étudiants et des ouvriers qui les verraient, mais des journalistes et cinéastes, est pur enfantillage. Des films militants sont-ils vraiment « récupérés » à partir du moment où ils ne sont pas projetés devant un public de militants ? Evidemment non. S'ils sont des films de combat et, n'ayons pas peur du terme, de propagande politique, ils s'adressent à tout le moins autant aux non-militants non-convaincus, qu'aux convaincus d'avance. Faire du cinéma militant un domaine réservé, un nouveau ghetto, c'est retrouver les pires discriminations des marchands de cinéma. Le débat de Venise, par ses manques autant que ses pleins, aura prouvé au moins qu'il reste pas mal de chemin à parcourir aux « Etats Généraux » pour déboucher sur une pratique politique du cinéma. Nous leur demandons de se départir de leur protectionnisme désuet.

6. Enseignements.

6.1. Faisant de Venise l'idole à abattre, y voyant le veau d'or qu'elle n'est plus, les contestataires de l'ANAC — ceux du moins (3.2.) qui ne servaient pas dans cette affaire leurs intérêts privés ou ceux de leur parti — ont fait preuve d'une surprenante immaturité politique, et d'une plus grande encore incapacité à mener une action cohérente, débouchant, au sortir d'interminables tunnels de discours et discussions, sur le moindre acte concret. En posant un nombre incalculable de faux problèmes, en refusant hautainement de participer au débat sur une question qui devrait leur être centrale, ils ont empêché une occasion (mais il y en aura d'autres) de poser en pleine lumière les problèmes les plus urgents du cinéma présent.

6.2. Condamnant par principe tous les festivals, les membres du « Conseil Permanent » des « Etats Généraux », si par là ils sont « fidèles » aux options de mai, manquent singulièrement de réalisme, et font douter de leur capacité à mener le combat d'avant-garde du cinéma. Dommage en effet que leur pureté théorique leur interdise d'exploiter ces instruments de lutte que restent, dans un cinéma où les vieilles structures sont toujours en place et sont toujours à balayer, où la réaction reste maîtresse de l'essentiel (salles, système de production, etc.), des festivals comme celui de Venise qui, plus ou moins bien, se mettent à l'heure du cinéma d'aujourd'hui, qui, s'ils peuvent encore donner un peu de bonne conscience au commerce, lui donnent bien davantage de fil à retordre.

6.3. Nous pensons, et Venise le confirme, qu'il faut, pour que s'impose et triomphe de l'ancienne une nouvelle conception et une nouvelle pratique du cinéma, ne pas cesser de se battre, et sur tous les terrains, avec toutes les armes. Les festivals sont à double tranchant ? Soit : tâchons de nous servir de leur côté le plus coupant, quitte à laisser aux marchands les consolations émoussées qu'ils leur procurent.

La Rédaction.

(1) Jacques Aumont, Jean-Louis Comolli, Jacques Doniol-Valcroze, Pierre Kast, André-S. Labarthe, Jean Narboni et Sylvie Pierre.

(2) Signalons à ce propos, comme exemplaire de ce point de vue de Sirius, la position du « mouvement du 22 mars » dont un représentant, de passage à Venise, tint une conférence de presse où il donna tort à tout le monde, condamnant toutes les tendances, du soutien à la contestation, y compris, pourquoi pas, le SNE-Sup et les Etats Généraux.

Carmelo Bene :



Nostra Signora dei Turchi

Carmelo Bene Pourquoi toutes ces bandes de magnétophone, nous allons être brefs...
Cahiers Brefs, oui, mais pendant longtemps.
Bene En général, je déteste les journalistes, vous savez...
Cahiers Mais nous n'en sommes pas.
Bene A ma conférence de presse, j'ai demandé que tous les journalistes et critiques italiens sortent, ou bien je m'en irais moi-même.
Cahiers Que s'est-il passé ?
Bene Quelques injures ont été lancées, et je suis sorti.
Cahiers Pourquoi être ici, alors ?
Bene Parce que vous n'êtes pas Italiens.
Cahiers Pendant votre film, vous étiez surtout devant ou derrière la caméra ?
Bene Les deux à la fois. Je suis dans presque tous les plans, mais si je ne jouais pas, je crois que j'aurais été autant devant la caméra pendant le tournage. Pour moi, tourner un film — qu'on y joue ou non — c'est être autant de chaque côté.
Cahiers Votre personnage, pour être incarné, réclame (parlons par euphémisme) « un certain état de délire ». En même temps, les cadres, la progression, sont calmes, rigoureux, précis, réfléchis...
Bene Tout était concerté, surtout le délire. Du moins l'intention du délire. Le délire, lui, mais après, était un vrai délire. D'abord je pense à vivre, après je vis, la même chose continue. J'improvise à partir de ce qui est très très élaboré.
Cahiers Souvent, les films donnent l'impression d'une confusion complète entre le désordre que le metteur en scène veut filmer et la façon dont il le filme. Pas ici.
Bene Parce que mon délire même, en délirant et au moment où je le fais, je le conteste. J'essaie de ne pas m'y complaire. C'est la seule liberté complète. Sinon, c'est du délire.
Cahiers Toutes les obsessions, tous les mythes italiens sont présents et retournés dans votre film : la Vierge, le bel canto, etc.
Bene L'Italie est ce qui m'intéresse le moins dans le film, et dans la vie. Les mythes italiens ne me concernent pas. C'est pour Pasolini, la Vierge et les Evangiles.
Cahiers Il n'empêche que ces mythes y sont, et que le film ne sera pas reçu de la même façon en Italie et ailleurs.
Bene Culturellement, je ne suis pas Italien, mais Arabe.
Cahiers Mais l'Italie du Sud est Arabe...
Bene Dans cette mesure alors oui, je suis Italien. Culturellement, je me sens plus proche de Borges, ou de Huysmans, que de tous les écrivains d'ici. Il faut tenter de se défaire de son propre conditionnement culturel. Les Italiens parlent tous de l'Orient, de la Chine, mais ne réfléchissent pas sur eux-mêmes.
Cahiers Vous aimeriez travailler ailleurs ?
Bene Non. Au fond, c'est vrai, il y a des choses dans « Nostra Signora dei Turchi » qui pourraient être vues comme spécifiquement italiennes. La grande référence en Italie, c'est le mélo, pas la littérature comme en France. La tradition italienne, c'est la musique. Vous avez une langue, nous pas. Les Italiens méprisent le mélo, et pourtant c'est leur seule tradition, ils vivent dans la mauvaise conscience intellectuelle, culturelle... Ils chantent et ne pensent pas.
Cahiers Quel moment du film a été le plus important pour vous ?
Bene Le tournage, sans aucun doute. J'ai dû voir le film pour le monter, mais c'est un travail très modeste, qui ne m'intéresse pas. En tournant, je me conteste moi-même, je conteste mes projets, leur réalisation et en faisant cela je conteste tout, je conteste le monde entier.
Cahiers Pourquoi avoir fait un film de votre livre, vous qui faites du théâtre ?
Bene J'avais beaucoup réfléchi au cinéma comme moyen « spécifique », et j'ai eu envie de tourner cela. Ce qui m'importe, c'est les gens qui ont d'abord une idée du cinéma. L'idée de cinéma contient sans doute un cinéma d'idées, mais le contraire n'est pas vrai. « Pierrot le fou » est un film génial pour cela, et « Week-end » raté pour cela aussi. Mais aujourd'hui, on aime et on pratique le cinéma « d'idées », où les petites idées se plaquent sur de la pellicule, sans nécessité. Vous verrez qui aura le Lion d'Or (1).
Cahiers Et Lewis ? On y pense en voyant le film, et en vous voyant jouer.
Bene Je n'ai pas vu ses films, il ne m'intéresse pas.
Cahiers Vraiment ?
Bene Vraiment.
Cahiers Nous n'en croyons rien. Tout à l'heure, vous disiez : se contester, c'est contester le monde. Il faut donc s'engager franchement dans la subjectivité, et la traverser, pas l'éviter a priori et arbitrairement ?
Bene Tout à fait. Mais Valéry a dit là-dessus des choses tout à fait justes. Nous les avons lues.
Cahiers Si on s'arrête en chemin, il y a un risque : le narcissisme. Pour éviter le narcissisme, il faut pousser le moi jusqu'au bout.
Bene Juste. Si tout le monde entre dans le film, alors c'est le narcissisme complet. C'est le respect complet du monde. Je n'ai pas une modestie d'enfant terrible. Si le monde entier entre en moi, alors je suis un grand Narcisse et je prends en considération le monde entier. Je ne méprise alors pas les autres. Je les estime comme « frères ». Les chrétiens n'ont rien compris.
Cahiers Est-ce que ce que vous faites au théâtre a un rapport avec Bussotti ?
Bene Nous sommes tous les deux des

« martyrs », Bussotti est un musicien qui ne pense qu'à faire du théâtre, et moi un homme de théâtre qui rêve d'être musicien. Je suis un musicien et lui un homme de théâtre, mais moi je connais la musique et lui ne connaît pas le théâtre. C'est Debussy et d'Annunzio.
Cahiers Mais vous pensez aller dans le même sens ?
Bene Nous avons des affinités dans notre attitude vis-à-vis de la culture... Je suis musicien, mais je n'écrirai jamais de musique. Le monde me parle comme à un musicien, pas à un cinéaste.
Cahiers Vous avez vu le film de Straub sur Bach ?
Bene Non, et je le regrette. Ce qui m'ennuie aujourd'hui, c'est que tous les musiciens s'efforcent d'expliquer la musique au lieu d'en faire.
Cahiers Il faut bien que quelqu'un en parle, les critiques en sont incapables. En un peu moins grave, c'est la même chose pour tout.
Bene Oui. Le film de Kluge est épouvantable pour ça. Il n'aime pas le cinéma, il a ses petites idées toutes faites sur le monde, pas sans intérêt d'ailleurs — et il plaque tout cela sur un semblant de film. En plus, il n'aime pas le cirque.
Cahiers Votre film, vous avez voulu qu'il ne parle pas du tout du cinéma ?
Bene Qu'il parle de lui, oui, pas **sur** lui. Le cadre est une chose biologique, naturelle. Il reçoit ce qu'il y a dans le plan. Il essaie de ne pas l'étouffer, ni de l'assécher.


« Nostra Signora dei Turchi ».

Cahiers Depuis pas mal de temps, ici même et avec vigueur, on entend crier à la mort de l'art ? Quel est votre avis ?
Bene Nous ne sommes pas obligés par le gouvernement à faire de l'art, l'inutilité de l'art garantit l'existence de l'art. Quand on se met à décider de lui, c'est fini. J'ai lu une fois dans les « Cahiers » : « l'art n'a plus qu'à disparaitre si son inutilité même n'est plus comprise ». Je suis d'accord. Les étudiants révolutionnaires sont devenus dogmatiques, ils ont pris la place des professeurs. Rudi Dutschke l'a bien compris, Lefebvre aussi.


Carmelo Bene dans « Nostra Signora dei Turchi ».

Cahiers Et le cinéma, quel rôle a-t-il à jouer là dedans, s'il en a un ?
Bene Il est inutile aussi, et c'est sa force, grâce à ça et en le sachant, il peut presque devenir utile. La première chose à faire c'est de constamment déranger les gens, c'est pour le moment sa seule utilité. Déranger avec assez de force pour qu'on ne vous récupère pas tôt ou tard, et qu'on ne paye pas pour « être dérangé ». Qu'on ne se mette pas à vous déguster.
Cahiers Dans votre film la nourriture est assez peu ragoûtante. Un peu la « brouchtoucaille » de Queneau...
Bene Oui, mais il ne faut pas être trop dégoûté et oublier ce que dit l'acteur au même moment. Dans la scène de l'omelette, le test entre le bon et le mauvais spectateur, c'est que le deuxième détourne les yeux et n'entend rien, tandis que l'autre écoute aussi. Je dis à ce moment : « Quand on n'a pas de servante à se mettre sous la main, on a des petits garçons à la cuisine, et s'il n'y a pas de petits garçons, il reste toujours le four... »
Cahiers C'est dégoûtant dans le plan, mais pas complaisant.
Bene Oui, parce que ce n'est pas le dégoût qui doit primer, mais le **goût du dégoût.** En même temps, il y a toute l'histoire du paradoxe du comédien...
Cahiers Dans cette scène, il y a un petit côté eisensteinien...
Bene Bien sûr, c'est « Ivan le Terrible ». Dans une scène aussi drôle et avec un cadre aussi ridicule, il ne fallait surtout pas faire d'allusion aux scènes sublimes en couleur d' « Ivan ». Et c'est pour cela que je l'ai fait.
Cahiers Quand vous vous maquillez devant le miroir, on pense aussi à Welles...
Bene On y entend la musique du « Troisième homme ». L'idée, c'est que la scène se trouve juste après celle du double. Ici, c'est le titre de la musique qui importe, pas la musique. Si on l'écoute et qu'on oublie le titre, c'est fichu.
Cahiers Le côté Welles vient aussi du maquillage.
Bene Alors là, c'est un pur hasard. Une référence culturelle inconsciente, mais pas moins importante, si vous l'avez vue.
Cahiers Quels sont les cinéastes que vous aimez ?
Bene Eisenstein, et Godard, le seul homme de cinéma actuel, sauf dans « Week-end », et pour ce que je vous ai dit.
J'adore « Les Carabiniers », très proche de Jarry, qui est un de mes auteurs favoris.
Cahiers Avez-vous monté du Jarry au théâtre ?
Bene Oui, « Ubu Roi ».
Cahiers Dans Jarry, il y a des références constantes à la moulinette. Votre film ressemble un peu à ce que doit être le résultat d'un passage à la moulinette. Vous acceptez cette référence ?
Bene Tout à fait.
Cahiers Au Festival, vous avez vu des films qui vous ont plu ?
Bene Non. Je hais le Kluge. J'avais envie de voir, je vous l'ai dit, le film sur Bach, et je crois que j'aurais aimé le « Socrate » de Lapoujade.
Cahiers Votre film va sortir en Italie ?
Bene J'espère que non. (Propos recueillis par Jean Narboni.)
(1) La chose s'est vérifiée. (N.D.L.R.)

Gianvittorio Baldi :



Fuoco

Cahiers Pourquoi n'avez-vous rien tourné entre « Luciano » et « Fuoco » ?

Gian Vittorio Baldi Il s'est passé dix ans entre les deux. « Luciano » a été tourné en 1958 et il a obtenu le Grand Prix du Festival de Tours la même année. Le court métrage « Luciano » et « Fuoco », c'est la même chose, bien que celui-ci ait été fait dix ans après. Vous savez, « Luciano » n'a eu aucun succès, il n'a jamais été distribué, il a eu de très graves ennuis avec la censure. Cela m'a posé évidemment des problèmes, et même des problèmes personnels. En tant que metteur en scène, cela a provoqué en moi des réactions négatives, c'est pourquoi j'avais décidé de me consacrer à la production, en attendant de retrouver le courage et l'envie de filmer.

Les critiques de « Luciano » pourtant, n'étaient pas seulement bonnes, mais excellentes. Seulement, cela ne suffit pas à un auteur, il doit trouver aussi le réconfort d'une production qui l'appuie, le soutienne, l'aide, lui donne la possibilité de faire d'autres films. Pendant plusieurs années, cela n'a pas été le cas, et j'ai essayé de mettre au point cette idée de production indépendante qui est devenue en Italie aujourd'hui la seule, ou l'une des très rares, à exister : totalement indépendante... J'ai produit le premier long métrage de Mingozzi, « Chronique d'Anna Magdalena Bach » de Straub, « Journal d'une schizophrène » de Nello Risi.

Je devais produire le film de Dreyer sur le Christ, j'ai échangé beaucoup de lettres avec lui. Je ne l'ai jamais rencontré, mais je savais qu'il cherchait en Italie un producteur qui lui garantisse la liberté de faire absolument ce qu'il voulait, et il pensait l'avoir trouvé en moi... Nous avions pris des contacts avec la Télévision italienne, et le film devait être coproduit par elle et moi. Le tournage devait durer six mois. Naturellement, pour moi, cela constituait la chose la plus importante que j'aurais pu faire en tant que producteur. Je devais aussi produire « Terre en transes » de Glauber Rocha, qui a été écrit en Italie. Rocha l'a tourné au Brésil pour des raisons personnelles, mais le contrat entre nous était déjà signé. Je crois donc avoir fait en tant que producteur tout ce qu'il était possible pour préserver cette idée d'indépendance. Indépendance par rapport aux grands circuits, par rapport à une production esclavagiste, aux grands distributeurs, et même par rapport à un certain type de public. Je crois qu'un produit cinématographique peut être comparé à un kiosque à journaux où on peut tout acheter : un journal « féminin », l'horoscope de la semaine, etc., mais aussi quelque chose d'intelligent. Naturellement, le policier ou le livre de science-fiction minables auront un certain nombre de lecteurs, et le reste beaucoup moins. Je ne vois donc pas pourquoi le produit cinématographique ne devrait pas lui aussi se différencier : finir d'être le grand cirque, l'invasion pour tous, et donc commencer à se séparer selon les goûts, les genres. Mes films, je ne les crois pas faits pour des centaines de millions de gens, mais pour des groupes. C'est un peu la petite industrie automobile, spécialisée, artisanale : Ferrari par rapport à Ford, ou la petite maison d'édition. Cela, je crois, n'enlève rien à la valeur des films, ni à leur force possible de pénétration...

Cahiers Comment « Fuoco » rejoint-il « Luciano » par-delà cette activité ?

Baldi J'en avais eu l'idée au moment de « Luciano ». Mais, comme je vous l'ai dit tout à l'heure, je n'avais pas le courage de reprendre la caméra, ni d'ailleurs la possibilité de le faire, financièrement. A un moment, je me suis enfin décidé, parce qu'il me semblait que de plus en plus se reproduisaient dans le monde des explosions de folie du genre de celles dont le film est un exemple. Je me suis senti quasiment obligé, forcé à le faire. Il me semblait que le sujet choisi était très important, et qu'il était très important aussi de tenter une sorte de diagnostic du monde aujourd'hui, en dehors de tout élément social, politique ou sociologique, même si tout cela sous-tend le film. Ce que j'ai pensé en choisissant ce sujet, c'est que le monde aujourd'hui est absolument privé d'idéologies sûres... Les gens croient de moins en moins en une chose précise. L'état de confusion mentale est tel que l'on assiste à des déséquilibres profonds des conduites et des actes humains. L'acte de folie, la violence sans but est un exemple typique de la façon de réagir à ce qu'a d'insupportable une certaine situation. L'homme ne parvient plus à supporter le vêtement dans lequel on l'a mis. Dans mon film je ne voulais pas, je ne pouvais pas proposer des méthodes thérapeutiques. Il me semblait aussi important, d'abord, de tenter un diagnostic. Je me souviens que mes enfants, un jour, apportèrent à la maison un porc-épic. Ils lui ont fait un beau lit avec des journaux, ils lui ont donné à manger de la salade ; c'était une femelle et elle avait trois petits porcs-épics. Toute la journée elle était très sage, mais la nuit elle mangeait les journaux et cherchait à s'enfuir. Cela a duré trois jours, et pendant trois nuits elle a essayé de s'enfuir. Le matin du quatrième jour, quand je suis allé la voir avec les enfants, elle avait tué ses petits. Je crois que cela est significatif. L'homme est aujourd'hui prisonnier d'un certain monde et l'exemple de folie que l'on voit dans mon film est, je crois, caractéristique. L'homme y tue ses familiers, les personnes qu'il aime. Il ne peut plus résister, il est esclave de la société, et les psychiatres avec qui j'ai parlé ont beaucoup à dire sur ce sujet. Je ne voudrais pas aller plus loin sur ce point, de peur d'être taxé de prétention scientifique. Le film, je l'ai

senti intuitivement d'abord. Pour moi, c'est un film révolutionnaire et anarchiste, il traite de destruction.

Cahiers Il n'y a d'ailleurs jamais d'explications dans « Fuoco » : on reste fixé sur un comportement...

Baldi Je n'ai absolument pas voulu donner d'explications, de motivations. Le feu, c'est un élément de destruction, mais aussi de purification. Le feu est un des éléments découverts par l'homme, cela voulait dire s'alimenter, détruire, mais aussi se purifier, se rénover. Voilà pourquoi mon film s'appelle « Fuoco ». Littéralement cela peut être lu comme l'ordre de faire feu : « tuez l'homme, l'animal qui est malade et contamine les autres ». Mais dans la société précédant la nôtre, qui était le fou ? Le fou, c'était le possédé, le possédé du démon. Aujourd'hui, le fou est quelqu'un qui doit être soigné, non abattu. Voilà la signification de mon film. Notre monde est un monde qui doit être soigné. J'ai tenté un diagnostic dur, violent, impitoyable... Un grand psychiatre italien avec qui j'ai parlé longuement, et qui m'a rassuré sur le choix et le traitement du sujet dans mon film, me disait que dans un monde d'aliénation, le fou est un non-aliéné. Il est donc, si l'on veut, en un sens un prophète. Mon personnage ne tue pas véritablement, il se suicide en tuant les gens qu'il aime le plus, il tue sa femme avant de se livrer à la police. C'est un film d'amour, pas tellement envers sa famille, qu'envers l'humanité.

Cahiers Le film est l'histoire de rapports concrets entre cet homme, sa fille, son mobilier, les objets, le dehors...

Baldi ... Avec le monde qui lui est devenu extérieur. En fait, la seule chose qui parle dans le film, c'est le monde extérieur, le « héros » ne parle pas parce qu'il ne peut ou ne veut plus communiquer avec ce monde. L'Etat parle, la structure de l'Etat existant, incarné par le policier : c'est la situation aujourd'hui. C'est l'évidence, la banalité, le lieu commun : le policier c'est le seul qui puisse parler.

Le film, on peut le recevoir de la façon qu'on veut : avec la peau, l'intelligence, l'épiderme... Je l'ai filmé dans un état de grande tension, et j'espère qu'il en passe quelque chose.

J'ai tourné les scènes chronologiquement, pour suivre fidèlement le processus mental du protagoniste. Je ne pouvais pas concevoir de le tourner différemment.

Cahiers Au moment où vous conceviez le projet de film, vous avez pensé d'abord à un seul personnage, ou vous avez vu les trois ensemble... ?

Baldi Pour moi il y a et il a eu tout de suite trois personnages — le protagoniste, la femme, le policier — plus un symbole : l'enfant, le seul rescapé véritable. Avec un rapport d'amour entre l'homme et la femme, rapport silencieux mais très intense, et un rapport d'opposition avec le monde extérieur. Le



Gianvittorio Baldi : « Fuoco » (Lydia Biondi).

policier est doux, insinuant, rassurant, pas méchant apparemment (cela aurait été un cliché trop confortable), le monde extérieur n'a pas les apparences de la méchanceté, de la dureté, il est cela profondément, mais le masque.

Cahiers Les rapports verbaux entre ce policier presque affectueux et Mario sont très ambigus...

Baldi Oui, et dès que Mario, à la fin du film, descend pour se rendre, les choses changent, la violence apparait. La dureté, la punition, le châtiment.

Cahiers Pendant tout le film, d'ailleurs, les rapports ressemblent à ceux qui existent entre un malade mental et un psychiatre. Douceur, approche insinuante, jusqu'au moment où la faute apparait, le défaut de la cuirasse.

Baldi Exactement : le policier est aussi le médecin, médecin banal de notre société, qui n'a rien compris à ce qui arrive, ne sait pas quel remède employer et réagit selon les conventions sociales. Le sujet même de « Fuoco » me semble important, car ces cas de « folie sociale » se multiplient dans le monde, se reproduisent, quel que soit le pays, dans n'importe quelle société, quasi-identiquement : un homme s'enferme avec des armes et menace de tuer, ou tue, sa famille... Il est difficile de ne pas voir dans la fréquence de ces crises, de ces éruptions, le signe avant-coureur d'une inadéquation générale de l'homme et de la société.

Cahiers Pourtant, comme « Luciano », « Fuoco » n'est en rien un « film à message ». Vous vous contentez de montrer certains comportements.

Baldi Mes films ne sont pas des films. Ce sont des morceaux de chair, de chair vivante, de la viande crue. Des bouts de viande, et non pas des bouts de pellicule. Quelque chose qu'on voit vivre, qu'on voit palpiter, de la chair, des entrailles à vif. C'est ainsi que je les vois, du moins, et c'est pourquoi ils me sont insupportables : je suis pris de troubles effrayants, de nausées, quand je tourne. Si j'ai tourné « Fuoco » très rapidement, en moins de dix-huit jours, c'est aussi pour cette raison : je n'aurais pas pu résister un mois.

Cahiers Comment avez-vous procédé, pour « Fuoco » : vous êtes parti d'un découpage classique ?

Baldi Non. J'ai simplement enregistré au magnétophone toute l'histoire comme je la voyais. Cela a donné six cents pages de transcription qui étaient déjà complètement le film. Avec ces six cents pages, j'ai commencé à tourner, en respectant l'ordre de l'enregistrement. Je ne crois pas que les moyens techniques aient la moindre importance : n'importe quel opérateur, n'importe quels acteurs, n'importe quel décor auraient pu me convenir aussi bien que ceux que j'ai employés. Je peux m'adapter à toutes les conditions. C'est pourquoi je n'ai pas fait de repérages poussés : j'ai pris le premier village avec une place — comme il y en a des milliers en Italie — qui se présentait. De même pour l'opérateur : je voulais Masini, il n'était pas libre (il faisait le film de Carmelo Bene), j'ai donc pris Piccone, qui est extraordinaire, mais s'il n'avait pas été libre (il venait à peine de finir le film de Bertolucci), j'en aurais pris un autre, avec d'autres qualités, auxquelles j'aurais adapté le reste.

L'acteur : c'est un caméraman avec qui j'avais déjà travaillé. L'actrice ? On me l'a amenée la veille du tournage : j'avais simplement demandé une fille qui ressemblât à une fille du peuple. N'importe qui pouvait convenir. J'ai l'air d'être aussi fou que mon personnage, mais les choses se sont passées ainsi. De même pour le montage : je l'ai fait par téléphone, sans mettre les pieds dans la salle. Le film était tourné dans l'ordre, avec les mêmes cadrages, il n'y avait aucune possibilité de le monter autrement. Comme le film est en son direct, le son limite la durée des séquences, le rythme du film est celui que l'on a trouvé au tournage. C'est un rythme intérieur, qu'on ne peut pas truquer, allonger, rétrécir. Quand les relais techniques, opérateur, décor, acteurs, montage, deviennent à peu près indifférents, la technique n'est plus que le rapport direct avec son sujet : la page blanche et la plume pour l'écrivain.

Cahiers Vous pensez donc que, quand le but visé est précis, les moyens pour l'atteindre découlent automatiquement de cette visée.

Baldi Une histoire comme celle de « Fuoco » ne pouvait pas être filmée autrement ; certes, avec des moyens différents il y aurait eu des différences, mais pas des différences essentielles : anecdotiques, superficielles. Pour moi, le problème le plus important pendant le tournage n'est pas celui des acteurs : je joue tous les rôles, avec les gestes, les intonations, les répliques : les acteurs n'ont qu'à imiter ce que je leur montre, ils n'ont qu'une fonction imitative, ce sont des singes. La chose la plus importante est de réussir à conférer au film un rythme lié au rythme propre des personnages, à leurs mouvements intérieurs autant qu'à leurs gestes et leurs déplacements. Il faut équilibrer les mouvements de la caméra et ceux des personnages, pour arriver à un rythme de type musical : arriver à des temps qui aient **leur** durée, et ne soient pas élastiques. C'est pourquoi je ne crois pas au montage : le film est tel qu'on le tourne. Le monter reviendrait à une opération de dissection sur un cadavre.

Cahiers On a en effet l'impression en voyant « Fuoco » qu'il n'y a qu'un seul et même rythme pour les diverses opérations de création : écriture, tournage, montage. Alors que très souvent, ces trois stades ont leurs rythmes propres qui s'ajoutent ou se retranchent, mais ne se superposent ni ne se confondent.

Baldi On pourrait comparer la conception, le tournage et le montage de « Fuoco » à ces dessins que l'on fait sans que le crayon quitte une seule fois la feuille de papier : d'un trait. Dès qu'on lève la main, le dessin est terminé, on ne peut plus le reprendre, ni le retoucher, ni même l'imiter. Et de fait, le tournage fini, j'ai essayé de retourner deux séquences qui ne me satisfaisaient pas : je n'y suis pas arrivé. Le rythme initial était perdu.

Cahiers Le film a toujours été pensé en 16 mm ?

Baldi Oui. Il n'est pas possible de tourner en 35 aussi souplement que je le voudrais. Je rêve d'une caméra 35 qui puisse entrer dans mon corps comme la 16, qui puisse être mon corps lui-même... Aujourd'hui c'est impossible.

Cahiers Les raisons financières ont également dû jouer ?

Baldi Le film n'a évidemment pas coûté très cher, comme tous ceux que j'ai produits, à l'exception du « Journal d'une schizophrène », qui s'est fait de manière traditionnelle, avec huit semaines de tournage, couleurs, extérieurs en Suisse. En tant que producteur, c'est un peu mon « Quo Vadis ? ». Mes films coûtent entre trente et soixante millions, c'est le chiffre maximum pour pouvoir faire un film d'auteur en toute liberté. Au-dessus intervient toujours la volonté, l'exigence d'un acteur, d'un distributeur, d'un marché international.

Cahiers « Fuoco » va être distribué ?

Baldi Oui, j'ai la chance d'avoir un distributeur intelligent, qui a cru au film, sans que je sache quel aspect l'avait plus précisément intéressé...

Cahiers La durée, dans « Fuoco », est soumise à un traitement très variable...

Baldi Dans la méthode de travail que je pratique, très intuitive, il se passe que je sépare les choses en « temps ». Mon film est divisé : le soir, la nuit, l'aube, le jour... Chacun de ces temps occupe trois séquences, j'ai vu le film comme une sorte de partition musicale... La séquence où la femme essaie de se rapprocher de l'homme, amoureusement, où elle rapproche sa main de son ventre pour lui faire sentir le nouvel enfant qu'elle attend, est divisée en trois parties : chacune a un titre qui ne sert qu'à moi : approche, amour, refus, ce sont des espèces de chapitres qui orientent mon travail.

Cahiers Il en est ainsi de toutes les séquences ?

Baldi Oui, c'est tout simplement le rythme du film.

Cahiers Mais la présence de l'enfant, est-ce qu'elle n'a pas créé un élément d'imprévisibilité à chaque instant ? Par exemple, quand l'homme tire à travers l'oreiller pour tuer sa femme, la main du gosse se soulève, il se met à pleurer, dans le même plan l'homme le prend dans ses bras, etc.

Baldi C'est en fait assez simple : l'enfant pleurait toujours quand il était loin de sa vraie mère. Conclusion, puisqu'il ne pleure pas en dormant : si sa mère n'est pas là quand il se réveille, il pleure. Nous l'avons réveillé par des bruits, il s'est mis à pleurer.

Cahiers Que pensez-vous faire après ?

Baldi Je ne sais pas : dans « Fuoco », j'ai essayé de parler d'un monde fini, d'un certain ordre de choses en voie de décomposition, et je ne vois pas trop l'ouverture... Je me suis souvent demandé ce que pouvait penser un homme seul, au début d'un monde nouveau, se réveillant sur une terre déserte. Peut-être sera-ce le sujet de mon prochain film. J'aimerais beaucoup faire un film de poésie, choisir parmi les prophéties qui ont été faites au cours de siècles, de l'Apocalypse de saint Jean à Nostradamus, celles qui se sont réalisées, faire un film sur elles...

Cahiers Film de poésie peut-être, mais qui resterait quand même très réaliste. Ce qui frappe dans vos films, c'est que vous vous situez quand même dans la postérité du néo-réalisme. Dans « Fuoco », c'est, très sensiblement, le moment où la femme fait la soupe : ce n'est pas un creux.

Baldi C'est vrai, j'ai été très influencé par Rossellini bien sûr. Il n'enseigne pas pour enseigner quelque chose, il vit, il vit intensément, et en vivant, il communique avec les autres. Si j'ai réussi à faire quelque chose dans le cinéma, c'est à lui que je le dois, directement ou indirectement. Il ne doit même pas le savoir : nos conversations portent en général sur la façon de faire un plat de spaghettis, de pêcher le thon, ou sur nos enfants.

Cahiers Mais la pêche au thon, dans « Stromboli », c'est magnifique...

Baldi C'est la vie, c'est la vie, ce n'est pas un film, c'est un événement transcrit, qui a une vie en soi, le film se contente de la préserver. Pour moi, une des grandes leçons de Rossellini, c'est qu'il ne pense pas que le film doive être l'expression, la traduction de quelque chose, mais se faire instantanément, au moment où on le tourne. Le rapport doit être immédiat, non médiat. Voilà pourquoi, à mon sens, les scénarios de Pasolini sont plus beaux que ses films : parce qu'il épuise toute sa charge poétique avant de faire le film, et le film devient une traduction, parfois une congélation.

Cahiers J'ai eu une impression très curieuse en voyant le film. L'immotivation des comportements, au bout d'un moment, rejaillit sur le film entier. On se demande : « En quoi est-il nécessaire ? Pourquoi l'avoir fait ? Qu'est-ce qui a poussé Baldi à le faire ? » Et puis, peu à peu, il s'impose, il s'explique, il se justifie en se faisant.

Baldi C'est juste. Et je suis content que vous soyez passé par ces phases successives d'adhésion et de recul, par rapport aux personnages d'abord, au film lui-même ensuite.

Cahiers Kast a eu un mot très juste à propos de « Fuoco », il a parlé du « côté cru des choses ».

Baldi J'aimerais qu'il ressemble à de la chair vive. Mais qu'on le digère mal. Vous savez, pour moi, « Fuoco » et « Luciano », c'est la même chose. « Luciano », c'était un film désagréable, irritant, gênant, et je l'espère tenace. J'aimerais que les deux soient comme une blessure rouge.

Cahiers Un film pour anthropophages ?

Baldi Oui, si vous voulez. (Propos recueillis au magnétophone par André S. Labarthe.)

Huit fois deux

par Jacques Aumont et Sylvie Pierre

Deux films africains : Suite à la révélation parisienne d'Ecaré, et après les balbutiements que l'on sait, les deux **premiers** films africains tournés en Afrique : « Le Mandat », long métrage en couleur d'Ousmane Sembene (Sénégal) et « Cabascabo », court métrage noir et blanc de Oumarou Ganda (Niger — protagoniste de « Moi, un Noir »).
Hantise commune à ces deux films : le thème, à valeur carrément obsessionnelle, du conflit entre l'abstraction de la notion d' « argent » — telle qu'on la conçoit dans les sociétés de consommation — et la matérialité de la richesse — comme l'entend une économie fondée sur l'échange. Le rapport de l'argent aux choses qu'il peut procurer est décrit ici dans son immédiateté ; cinquante centimes, c'est l'eau ou l'autobus, vingt francs, les chaussures qu'il faut vendre pour acheter une robe à sa petite amie. Dès qu'on passe à des opérations plus complexes qui mettent en jeu les rapports de l'argent avec l'argent (chèques, mandats, etc.), les difficultés et l'étrangeté introduites font naître le drame ; le colonialisme parti, les principes d'une économie capitaliste demeurent irréversiblement, en abcès sur une civilisation qui renâcle à les assimiler ; c'est, de façon patente, le sujet même du film de Sembene, mais aussi, plus subtilement, celui de « Cabascabo » : l'ancien militaire convertit immédiatement, à son retour d'Indochine, son argent en objets, çà et là dilapidés, parce qu'est trop loin de lui la notion d'investissement.
Deux films, donc, d'une certaine conscience malheureuse de l'Afrique post-coloniale, à laquelle chacun propose l'échappatoire de son écriture propre : chez Sembene, c'est l'entrée dans le labyrinthe d'un quotidien inhabituel, toujours plus contraignant de séquence en séquence, qui engendre le tragique ; tragique évité chez Ganda par le détour d'une fable : l'horizon rassurant d'un mythique « retour à la terre ».
Nous aimons également, dans « Le Mandat », que soit présente la dimension inattendue de l'exotisme, saisi légitimement ici — de l'intérieur — avec la seule distance qu'implique chez Sembene la qualité de cinéaste (donc, en l'état actuel des choses, une certaine européanisation) : presque le recul d'un ethnologue.

Deux films d'art : S'appuyant sur l'autorité, l'un de l'exemplarité historique d'un destin, l'autre d'un grand ouvrage littéraire, deux films sans risques ni surprise : « Galileo », de Liliana Cavani (Italie), et « Das Schloss », adapté du roman de Kafka par Rudolf Noelte (Allemagne).
Pour l'un comme pour l'autre, de belles idées de decor (décor naturel d'un village d'Europe centrale pour « Das Schloss », somptuosité théâtrale très Piccolo Teatro pour « Galileo »), d'assez belles couleurs (hiver naturel pour l'un, glacis culturel pour l'autre), quelques belles idées d'acteurs (plutôt Cyril Cusack, assez convaincu en Galilée, quoiqu'un peu trop pompier encore dans notre souvenir, que Maximilian



Sembene Ousmane : « Le Mandat ».

Schell, guère plus buvable que Maria). Mais, dans ces deux films, le même vice de fond : l'illustration. L'insupportable poids littéraire prestigieux, mythique, **précédant** le cinéma, une réflexion et une mise en pratique indigentes.
Voir Kafka n'a aucun intérêt. L'horizon purement métaphorique que sa lecture impose à l'imaginaire (portes closes, couloirs et autres concrétions du cauchemar-blocage), visualisé, perd toute vertu dynamique. Cette visualisation, par ailleurs, ne peut être qu'interprétative, lourdement assertive, face au livre qui nous questionne, si, comme ici, elle ne lui substitue pas sa propre question. Quant au mythe purement moral de Galilée — l'individu devant le pouvoir — il mérite mieux aussi qu'une mise en images . une perpétuation de l'inquiétude, un renouveau de l'interrogatoire. Straub a pourtant prouvé, après Brecht, qu'il n'y faut que la violence d'une conviction.

Deux films tape-à-l'œil : Deux films osés, à sujet brûlant ; « Wild in the streets » de Barry Shear (U.S.A.), ou comment la prise du pouvoir par la jeunesse aboutirait au fascisme ; « Tell me lies », de Peter Brook (Angleterre), ou comment le seul remède au fascisme de la guerre du Viet-nam serait la prise du pouvoir par la jeunesse.
On peut reconnaître au film de Brook l'honnêteté d'afficher clairement ses intentions : au cours d'une de ses interventions, le metteur en scène se contemple le nombril sans façons, tandis qu'il met au point une sorte de dispositif vibro-masturbatoire. Evidemment, dans ces conditions, pourquoi se priver d'un plaisir ? Celui par exemple d'accumuler sans vergogne interviews et documents plus ou moins putains — encore le bonze qui brûle, encore le-bouleversant - témoignage - de - la - veuve - de - Norman - Morrisson — chansons et politicodrames dont la teneur poétique n'est pas à la hauteur de leur ambition dérangeante, discours du Che et citations de Mao provocants comme les cuisses du beau brin de fille qui les récite. Le public se garde heureusement le droit de l'indifférence, et se moque éperdument à la longue que ces plaisirs solitaires « de gauche » soient la mauvaise conscience de la bonne conscience ou l'inverse.
On ne gagne pas au change à passer de ces marécages d'ambiguïté européenne à une cataracte de primarité américaine. La fiction de « Wild in the Streets » vaut ce qu'elle vaut : un jeune chanteur yé-yé devient président des Etats-Unis. Il instaure la dictature de la jeunesse, avec camps de concentration et cure de LSD obligatoire pour les plus de trente ans. Mais le Barry en question est trop pachydermiquement faux et stupide. Pas un poncif qu'il omette sur les conflits de génération, etc. Pas une idée de décor, pas une idée de caméra, pas une idée musicale, pas une idée d'acteurs (une fois de plus le numéro déprimant de Shelley Winters en ménopausique névrosée) : on se demande ce qui a bien pu justifier la sélection d'un tel film à Venise, quand par ailleurs (cf. Semaine

de la Critique) les Etats-Unis sont sans doute le pays au monde où se sont faits ces derniers mois le plus de premiers films passionnants.

Deux films sans qualités : 1) « Summit » de Giorgio Bontempi (correspondant à Paris de deux journaux italiens), compilation de pas mal des lieux communs du journalisme contemporain : voitures de sport et vitrines de mode signifient la Société de Consommation, posters géants de Mao et Johnson, manifestations à Berlin, Varsovie et Paris, la Politique, voire la Révolution. Classiques alibis pour une classique promenade à travers l'Europe, elle-même pur prétexte à une bluette érotico-sentimentale entre Gian-Maria Volonté et Mireille Darc, plus absente que jamais. L'intérêt de cette réalisation pathétique et désabusée ne saurait échapper ; il est magistralement résumé dans la dernière réplique, qui donne au film son sous-titre, lorsque Volonté, sortant d'une Sorbonne seulement peuplée de cinq ou six figurants hâves et furtifs, confesse d'un ton las être passé à côté du grand amour, et n'avoir possédé qu' « un corpo, una notte ».

2) « Zbehove » (Les Déserteurs) de Juro Jakubisko (Tchécoslovaquie) donne dans le genre « film à symboles » (le plus drôle, au dernier plan : la Mort en hussard blême au crâne rasé, cherchant des trèfles à quatre feuilles à côté d'un paysan qui fauche imperturbablement — Dreyer ou Bergman, pourtant, s'en permettent d'autres). Photographié par le réalisateur lui-même, avec les coquetteries qui s'ensuivent, ce fatras sur l'amour, la guerre et la mort ne tranche guère sur la tristesse et le sordide habituels au cinéma tchèque — et que la justesse des premiers Forman et l'invention de Chytilova faisaient oublier.

Le « contexte-politique-tchèque » allégué par plusieurs pour défendre « ce cri contre la violence » nous semble justement requérir, avant tout, acuité du jugement et refus de la facilité, au lieu de ce gros pavé d'intentions incertaines.

Deux films psychédéliques : Aucun point commun à ces deux films, sinon de défier également toute critique. On s'en approche toujours de biais : leurs aspérités lisses n'offrent que des prises improbables.

« Les Contrebandières » (voir aussi « Cahiers » n° 197, page 79, et n° 202, page 59) confirme la vocation de Luc Moullet au matérialisme abstrait. Le sujet du film est la contrebande, c'est-à-dire le transport illégal de marchandises. De là trois séries de thèmes : 1° les moyens de transport, d'abord sous toutes les formes justifiées à la rigueur par l'action (marche à pied, escalade, brouette, voiture, bicyclette, canoë, hélicoptère) et, par extension impertinente, sous quantité d'autres formes possibles (train, cheval de manège, paquebot) ; 2° la loi (douane), la loi dans l'illégalité (syndicat) et, par rapport aux deux, l'infraction ; 3° la marchandise : celle qu'on contrebande (drogue, or, film, chocolat) et, par extension, tout le domaine du consommable (primitif ou hypercivilisé).

On pourrait donc qualifier d'économique ce film qui fait du transport son véhicule et de la marchandise sa matière, transformant le concret de son sujet en l'abstrait de sa structure.

Mais ce n'est rien encore : le double sens littéral de la navette contrebandière est élément d'équilibre et de profit, mais aussi de malaise dû à la situation de ménage à trois immédiatement référée aux conventions de la psychologie. D'où la perplexité des deux femmes, d'où encore par association abstraite, apparition de l'idée d'enquête (intellectuelle : les livres ; sociologique : les interviews, dont une au moins, celle de l'épicier ambulant, se rapporte par une évidente métaphore à l'industrie du cinéma), aussitôt matérialisée.


Luc Moullet : « Les Contrebandières ».

Donc, enfin, le premier film dont l'économie est l'économie.

Il serait plutôt question, dans « Nostra Signora dei Turchi », de Carmelo Bene (Italie ; voir entretien dans ce numéro), de dépense, de délire et de subjectivité. Film sans personnage, malgré l'omniprésence encombrante du protagoniste, toute situation et toute apparition se situant au même degré de fantasmatique ; film sans action, malgré la violence et la variété des actions qui s'y déroulent ; film sans drame, où la tension dramatique ne baisse jamais : le film existe pourtant, et maintient sa cohérence péremptoire tout au long de ses deux heures.

Rien de mystique cependant dans cette réussite d'un film hanté par la Vierge. Y contribuent : le génie de l'acteur (Carmelo Bene), qui tient à la fois de Welles par la pratique du théâtre et le goût du théâtral, et de Lewis par son polymorphisme ; l'efficacité de cadrages conçus comme amplificateurs de spectacle — là encore non sans parenté avec Welles par la violence faite à l'espace ; l'emploi raffiné de couleurs hurlantes ; la gêne physique provoquée par les substances manipulées (raviolis, sauce tomate, chair nue meurtrie par armure métallique...) ; la présence inquiétante d'objets-leitmotiv (cuisinière à la flamme toujours allumée, bandages à demi défaits qui empêtrent le corps plus qu'ils ne le pansent) ; la logorrhée musicale, à base exclusive de morceaux d'opéras, qui prend en charge une grande partie de l'intensité dramatique du film. Indiscutablement, le seul premier film du festival à révéler un auteur.

Deux films naïfs : « Ballade pour un chien », de Gérard Vergez (France), mixte pas très heureux de néo-réalisme minutieux (un vieux retraité solitaire recueille un chien trouvé) et de « fantastique » simplet (le chien en question se révélant plus ou moins lié à l'idée de la mort). Le film reste entre ces deux chaises, et ne trouve un aplomb précaire qu'en ses rares instants purement documentaires (où l'influence d'Allio, conseiller technique du film, est d'ailleurs facilement décelable).

« L'Enfance nue », de Maurice Pialat (France), bien plus ambitieux, est un film « à thèse » sur l'enfance « inadaptée », avec l'exemplarité de scénario, de situations et (parfois) de dialogues que cela suppose. La sincérité du réalisateur semble hors de doute, mais n'empêcherait pas le film de manquer complètement son propos de plaidoyer, et de frôler l'escroquerie aux bons sentiments, sans l'extraordinaire justesse du couple d'acteurs (non-professionnels) incarnant les deux retraités qui hébergent le jeune garçon. Justesse qui, dans toute la seconde partie du film, s'étend aux personnages secondaires et à tout le décor de leur vie ; d'où, chose rarissime au cinéma, une description véritable et sensible des banlieues petites-bourgeoises.

Deux films (au moins) en un, et le plus déconcertant, « Le Fiancé, la comédienne et le maquereau », court métrage (23 mn) de Jean-Marie Straub. Comme toujours chez Straub, l'expérience (Erlebnis) qui s'y fait de la durée est doublement frustrante et provocante, que ce soit (travelling initial) dans le sens de l'allongement (son tenu), ou (épilogue « policier ») dans celui de la violence et du raccord « à ras » (percussion, cluster). Mais toujours, l'effet ressenti est celui d'une privation : les plans de Straub refusent de signifier.

Le découpage, paru en page 15 du n° 205, donne une idée de la construction ; mais, à première vision en tous cas, le film s(e dés)équilibre en trois parties d'importance comparable, chacune organisant sa durée de façon autonome et originale par rapport aux deux autres : 1. travelling (uniformité du mouvement, contredite — comme tout principe chez Straub — par la

brusque irruption du chœur de Bach) ; 2. la pièce de Bruckner (immobilité et contraction du temps) ; 3. épisode final (morcellement et suspense). Cependant que chacune de ces sections utilise et désigne un mode possible de filmage : respectivement, documentaire, théâtre filmé, fiction classique.

Encore plus nettement que dans « N.V. » et le « Bach-Film » se manifeste donc ici le goût de Straub pour l'exploration, consciente et systématique, des ressources dialectiques du cinéma — ici ramassées en une tranche minime d'espace et de temps. Par ces oppositions et brisures (outre celles déjà signalées, jouent encore les contrastes entre : court-long ; muet-sonore ; mobile-immobile...), se développent entre les trois « parties » du film des rapports complexes et non-univoques, le tout pouvant se lire comme la simple juxtaposition des parties, ou comme la somme de leurs rapports deux à deux (les prostituées du premier plan, et celle de la fin ; les acteurs de la pièce qui se retrouvent à l'épilogue), voire même comme une fiction unique = mise en rapport des trois parties.

Film d'expérience (Erlebnis **et** Erfahrung), « Le Fiancé... » est aussi un court traité du bon emploi de la métaphore. Outre le probable rapport métaphorique de la pièce au film lui-même, donnons-en pour indice, sans conclure plus avant, cette inscription qui se lit au générique : « Stupid old Germania / I hate it over here / I wish I could be out soon. »

Jacques AUMONT et Sylvie PIERRE.

Autres films

« LE SOCRATE »
(ROBERT LAPOUJADE, FRANCE)

Ce qui me parait important dans « Le Socrate » de Robert Lapoujade, c'est l'adéquation entre une forme et une idée (ou une idée et une forme) pour créer un langage signifiant, même si cette signification est occultée progressivement par les reculs successifs d'une démonstration en trompe-l'œil. Une première vision à Hyères, une seconde à Venise, plus quelques discussions avec l'auteur, m'ont renforcé dans mon goût pour le film sans que son propos perde cette opacité dérangeante qui n'en est d'ailleurs pas le moindre intérêt. Bien sûr les notices — et peut-être le responsable — nous proposent un schéma « clair » de l'entreprise : dans un monde où règne l'équilibre de la terreur, les « maitres à penser » ont fini par se taire ou se rassurer. L'un d'eux pourtant quitte tout et bat la campagne à la recherche de la vérité. Il devient ainsi suspect, et un policier — Lemmy — est lancé à ses trousses, mais le chasseur fasciné par ce nouveau Socrate deviendra gibier, puis disciple. Ils pourraient déambuler ainsi sans fin dans le labyrinthe de la dialectique si la Société, une fois de plus, ne mettait fin à la promenade. Elle n'exécutera pas le philosophe, elle le piègera autrement.

Ce n'est pas cet itinéraire lui-même — fort intéressant, mais je ne suis pas Lapoujade dans son existentialisme tout à fait orthodoxe — qui me retient, mais l'univers créé pour garder sa trace. Ainsi en est-il, à mes modestes yeux, de Kafka dont le génie fulgurant n'est pas dans la tragique et presque physiologique banalité du message mais dans la création absolument autonome d'un monde horrifiant et d'un paysage mental qui n'expriment pas mais qui **sont** la tragédie existentielle.

Lapoujade est le premier peintre — à ma connaissance — qui aborde le cinéma sans y « transposer » son univers pictural. Comme Cocteau, créateur po-



Robert Lapoujade : « Le Socrate ».

lymorphe, il se sert de son expérience artistique pour trouver autre chose et qui est spécifique. Le « bricolage » admirable qui « encombre » (je suis pour le bricolage et l'encombrement) le « Socrate » (routes colorées, taches de couleurs sur les visages, éblouissante utilisation de l'image-par-image, disparition, éclatement de l'image, accélérations, répétitions en boucle, etc.) n'est pas gratuit, il détruit sans cesse le matériau cinéma pour faire naitre d'autres matières, d'autres formes cinématographiques. Entreprise ardue, opiniâtre, affrontement incertain de l'apollinien et du dionysiaque, « Le Socrate » ne va pas sans quelques déchets (entre autres les ballets convulsifs d'Adam), mais ce sont plutôt des ratages dus aux conditions précaires d'un tournage très fauché. L'important est ailleurs : dans la révélation (annoncée par les courts métrages) d'un cinéaste de talent, d'un style inédit et d'une fantastique honnêteté intellectuelle. Ce qui ne court ni les rues, ni les festivals.

J. D.-V.

« ARTISTES SOUS LE CHAPITEAU : PERPLEXES »
(ALEXANDER KLUGE, ALLEMAGNE)

Extrait du « Film-Telegramm », n° 42/68, nous parvient le « texte » d'un certain Kurt Joachim Fischer, commentateur morose et semble-t-il bourrelé de remords, à propos du court métrage de Jean-Marie Straub « Le Fiancé, la comédienne et le maquereau » (dont il est question dans ce numéro), et qui fut, comme il se doit, descendu au Festival de Mannheim :

« ... Il faut reconnaitre que la commission de sélection a bien choisi ce qu'elle a retenu pour la compétition — l'ennui se tint dans des limites.

D'un film, il faut quand même dire quelque chose, et ici il est bien temps que nous tirions un dur trait final : « Le Fiancé, la comédienne et le maquereau » de l'honorable Jean-Marie Straub. Nous connaissons tous les films que Jean-Marie Straub a mis en scène. L'auteur de cet article a même voté pour Straub, lorsqu'il crut que sa propre incapacité l'empêchait de saisir le vol des pensées de l'incompris. Mais ce nouveau film, long de 23 minutes, est en fait de 24 minutes trop long. Straub appela ce film, au cours d'une discussion à Mannheim, « Le Jugement Dernier de Mao ». Sur un point Straub a raison : il faut que ce soit le jugement dernier qu'il s'est fait à lui-même. Un film sans sens et arrière-sens, sans logique et histoire, de plus, quant à l'image et au son, du plus profond provincialisme et puis alambiqué quant à la langue, la diction et les gestes. Straub devrait voir cinq fois les « Artistes » de Kluge pour comprendre que la simplicité voulue ne peut nullement être de l'art, ne change pas la société, et prise exactement, est aussi superflue que ce qui doit être critiqué. Ce film ennuyeux a démasqué Jean-Marie Straub : Straub ne sait que construire, il ne sait pas penser. Même ceux qui voulurent faire preuve de bonne volonté, firent le pire : ils ne le sifflèrent même pas, ils le laissèrent s'écouler comme de l'eau d'un tonneau. »

Sans compter des affirmations aussi péremptoires que rigoureuses, du genre: « Straub ne sait que construire, il ne sait pas penser » (mais qu'est-ce que cela peut bien vouloir dire ? Et qu'on nous explique où passe, entre les deux, la frontière), on notera le processus bien connu des criticaillons qui feignent de rehausser un film pour mieux éreinter celui qui lui succède. Mais il n'est que de se reporter au film qu'on cite en opposition à Straub, « Artistes sous le chapiteau : perplexes », d'Alexander Kluge, pour saisir ce dont il est **véritablement** question, et qu'on préfère encore à ce qui, du cinéma, s'efforce à explorer les pouvoirs (par respect ou viol aussi bien) l'esbrouffe et le tape-à-l'œil, les courtes trouvailles complaisantes, les grignotements rongeurs aux dépens d'un moyen qu'on méprise et dont on use aux seules fins de faire mousser sa petite intelligence. — J.N.

PARTNER (BERNARDO BERTOLUCCI, ITALIE)

Déception quasi générale à Venise, que ne confirma pas le Festival de New York, où le film reçut quelques semaines plus tard l'accueil qu'il mérite, déception aisément raccordable à deux ordres de raisons : non-reconnaissance d'un auteur, reconnaissance de trop d'autres auteurs.

Non-reconnaissance d'abord — entraînant les habituelles frustration et aigreur — d'un cinéaste qu'on avait vite cantonné au poétisme crépusculaire, à la célébration de renoncements élégants, aux flamboiements pré-agoniques d'illusions révolutionnaires, et dont on n'attendait guère, après la saveur de fruit sur procurée par « Prima », qu'il pût solliciter plus âprement notre goût. Lassitude et irritation en revanche au repérage, au-delà ou derrière un discours pourtant délibérément donné comme culturel, d'une masse d'emprunts, réminiscences, parentés : jusqu'au sujet même — un professeur de théâtre s'efforçant, sur les conseils de son double, à monter un spectacle révolutionnaire — qu'on déclara relever du snobisme et d'une sujétion à la mode.

Telle seconde réaction présente du moins par rapport à la première (relevant, elle, du plus grand confort critique) l'avantage d'approcher, fût-ce négativement, un aspect fondamental du cinéma aujourd'hui, à savoir le caractère indiscutablement **contemporain** de certains films. Caractère irréductible aux notions d' « air du temps » ou « esprit d'une époque » (ces synthèses obscures, ces généralisations hâtives qui dissimulent le plus souvent un grand laisser-aller critique, une forte tendance à l'approximation méthodologique), mais déterminant ces films comme condensations, concrétions d'une sorte de texte général, diffus, nœuds de significations apparus en certains points d'une trame plus fine qui les relierait en même temps qu'elle les rend possibles. Un recul historique suffisant permettra sans doute leur recension systématique, leur analyse rigoureuse, établira le fonctionnement des parentés et des influences, des autonomies et des dépendances, ce qui est rencontre fortuite et ce qui est rapport de causalité évident entre des auteurs comme Godard, Bertolucci, Garrel (sous la paternité avouée ou non de Cocteau), Borowczyk encore et quelques autres.

Avec eux et donc ici se fortifie et se développe un discours irritant, peu flatteur, inconfortable, à forte polarisation politique, volontiers agressif (et ne manquant pas de faire de l'agressivité son propos), discours interrogeant chaque fois plus précisément la possibilité de rapports nouveaux entre les discours filmique et théâtral. Théâtre ici non plus saisi comme genre, dont le cinéma emprunterait parfois honteusement, et à charge de revanche, les techniques, mais théâtre tel que Mallarmé et Artaud l'ont théorisé, pratique globale, synthétique, absolue, forçant le lieu qui l'enfermait, abolissant les antinomies classiques dedans/dehors, scène/salle, spectateur/acteur, message/action, théâtre investissant et dangereux, « fête de la cruauté » réclamant de chacun de nous, par chacun de ses actes, la détérioration implacable des ordres admis, en vue de provoquer une théâtralisation révolutionnaire des cités. Quel trompe-l'œil plus trompeur dès lors, et de quelle charge explosive ne serait-il pas doté, le trompe-l'œil qui, par le **biais** du cinéma, révélerait une vraie profondeur, des perspectives arpentables, un espace à parcourir ?

« Partner », entièrement centré sur de telles recherches, pratique un mode d'englobement et de défiguration continue des discours filmiques contemporains ou antécédents. Les termes d'influence, d'emprunts (à Godard, Cocteau, Murnau, Donen, Lewis...) n'ont plus cours, là où le travail effectué consiste en citations d'autres textes bientôt corrigés, dévoyés, détournés, transvasés dans la langue propre à l'auteur. Telle attitude entraine (là est le courage de Bertolucci : d'avoir travaillé contre l'idée qu'on se faisait de lui) une intransigeance non moins grande à l'égard de ses propres trouvailles, de ses inventions, chaque fois cassées, interrompues au moment où risquerait de s'imposer trop le processus de fascination. Dès lors, maintes préoccupations inavouées, obsessions et troubles encore dissimulés dans « Prima » par la profusion de métaphores et de rimes riches, sont ici exposés, dénudés avec un sans-gêne et une indécence vite taxés de complaisance, quand celle-ci eût au contraire consisté à continuer de broder richement autour. « Partner », en dépit de sa plastique somptueuse, en dépit de l'autorité de Bertolucci à le conduire péremptoirement à son terme, est un film **douteux**, surnourri, bourré d'humeurs et de substances, saturé d'odeurs, et — film de la crasse et de la salive, du sang et de la merde, du sperme, de la sueur —, choquant comme ont choqué avant lui Renoir avec « Nana », Vigo avec « L'Atalante », Bergman avec « Le Silence », Godard avec tous. — J. N.

« KIERION » (DEMOSTHENE THEOS, GRECE)

On lira dans notre prochain numéro dans quelles conditions précaires à tous les points de vue Démosthène Théos a réalisé son premier long métrage, « Kierion ». Il faut redire à propos de ce film, même si cela devient un lieu commun de l'analyse, à quel point la naissance d'un jeune cinéma mondial est inséparable, dans ses manifestations les plus intéressantes, d'un solide enracinement national. D'où vient que ce cinéma, se colletant si âprement à une **situation** précise — ce cinéma, donc, rationnel — soit tellement politique — c'est-à-dire, réel —, et par là, qu'international il nous touche. Cela dit, l'originalité de « Kierion », ce qui donne son caractère à la fois émouvant et habile à ce premier film, c'est que des influences purement filmiques y servent d'autres fins que cinéphiles. En effet, sans doute fallait-il ici les complexités d'intrigue, les labyrinthes de récit, les violences du et dans le plan, le tout emprunté bien sûr au film noir américain, pour réussir à donner une idée forte, et sans doute exacte, de la Grèce fascisante et policière d'après 1967.
S. P.

« FUOCO » (GIAN VITTORIO BALDI, ITALIE)

Comme « Luciano » (premier l. m. de Baldi), « Fuoco » se centre et se resserre sur un personnage seul, homme ici comme là parvenu au bout de sa dérive, pris et suivi quand tout est joué et tout perdu : Baldi ne raconte pas l'histoire d'un personnage mais sa fin, et la fin de toute histoire. Ici, l'homme s'est enfermé dans sa propre demeure et tire sur tout ce qui bouge. Mais ce n'est pas seulement l'exemplarité de ce cas de suicide social et de folie meurtrière (avec tout l'appareil des causes et résonances socio-pathologiques) qui mobilise en l'occurence Baldi (comme ce n'était pas seulement l'analyse d'un cas d'inadaptation sociale qui le retenait dans « Luciano »). Dans ce goût obstiné pour les cas-limites, les personnages auto-destructeurs, les situations-impasses, entrent d'autres motivations que socio-pathologiques, d'autres mobiles que ceux d'une humaine attention à l'anormalité humaine. Le souci, plutôt, d'une cohérence toute formaliste entre fiction et écriture : la recherche d'une logique formelle telle que, montrant des personnages pris au piège (de la société, de leur peur), ce soit en fait au cinéma comme piège qu'ils ont à faire. L'homme est enfermé avec ses armes dans un espace expressement clos (sa « demeure », sa coquille) : mais c'est très directement de l'espace cinématographique qu'il s'agit, fermement délimité par le champ quadrangulaire de l'objectif, angles du cadre collant aux angles des murs, espace, du coup, à la fois réel et imagé, montré et montrant, fait tout autant de crépi blanc sali et écaillé par plaques que des grisailles et grains de l'émulsion photographique. Cet homme, placé, prisonnier, au point focal du film, le film lui emprunte le rythme non seulement de ses déplacements, allées et venues, amplitudes de gestes et regards, mais celui même de sa respiration — les avancées et reculs de la caméra, ses balayages latéraux, les saccades des raccords et recadrages se trouvant, par un étrange mimétisme anthropomorphique, moulés aux spasmes mêmes du personnage. A ce degré de fusion entre matière filmique et matière vivante, où l'on ne peut plus dire

si c'est le personnage ou la caméra qui mène le jeu et détermine mouvements et positions de l'autre, s'ouvre une voie peu fréquentée du cinéma, au reste assez monstrueuse (et par-là les recherches de Baldi ne sont pas peu originales), que l'on pourrait définir comme tentative de matérialisation, ou mieux, d'incarnation des formes et structures. Cinéma charnel ? Oui, si l'on oublie que cet adjectif évoque certaine splendeur de la chair — tout le contraire donc de « Fuoco », où prime l'horreur et le carnage, le moment où le corps devient cadavre, le vacillement et la fuite, à travers images et sons, de la vie, et la montée sournoise d'une nausée due non à la force plus ou moins supportable du sujet mais à celle du cinéma, ici poussé à sa limite : insupportable. — J.-L. C.

« LES DEUX MARSEILLAISES »
(J.-L. COMOLLI ET A.-S. LABARTHE, FRANCE)

Dès que je commence à comprendre que quelqu'un essaie d'opposer « objectivité » et « parti pris », je me frotte les yeux, et je me demande si je ne suis pas en train de lire par mégarde « Le Figaro » — tant il est évident que le masque de l'objectivité est à la base de toute pensée réactionnaire —, tant il est clair que la plus forte façon de prendre parti est la poursuite de l'objectivité.

Je l'ai rarement autant compris qu'en voyant « Les Deux Marseillaises ». L'idée de montrer simplement la campagne électorale et les deux tours de scrutin qui terminèrent et liquidèrent la « révolution » de mai, dans un cadre géographique limité, en l'espèce Asnières, débouche sur une fantastique mise en question de ce que représentent les élections dans le système dit démocratique : un bouclier de l'ordre établi.

C'est la technique même du **constat** buñuelien, qui laisse les mystifications bourgeoises courir à la tombe sur leurs propres jambes. Et du même coup, sans doute, le film est le plus politiquement engagé, pour reprendre une molle terminologie, que j'aie vu depuis longtemps.

Les auteurs prennent au mot, c'est-à-dire au piège, l'objectivité. Suivant les candidats dans les réunions électorales, dans les discussions, ils ont eu la discipline, directement héritée d'une conception classique de l'art, de ne tenter aucun « en même temps aux Indes », ou « à la Sorbonne », qui eut totalement atomisé le propos.

Retourner contre les illusions du réalisme, du cinéma-vérité, tel est le résultat capital de ce film. Je craignais, il faut bien l'avouer, quelque réédition de « Primay », et toutes les limites, les complaisances du cinéma-vérité. Mais avec « Les Deux Marseillaises » apparaît la possibilité d'une sorte d'objectivité-dynamique. On pourra toujours penser que la démagogie, la simplification, la réduction de la discussion et de la réflexion politique à son niveau le plus bas, qui sont pendant cette campagne la méthode de tous les candidats, sont dans le film « malgré lui ». En réalité, je ne le crois pas. La séquence du candidat communiste aux prises avec de timides et finalement respectueux contestataires, la séquence du discours prodigieusement auto-satisfait de Chalandon, traduisant une nouvelle approche de la réalité, introduisant un nouveau, et peut-être le seul, cinéma politique.

Austérité, simplicité, et, exactement en même temps, un frémissement passionné, jamais explicité ; le minutieux inventaire, faussement glacé, d'un désastre.

Les séquences de la représentation de « Lorenzaccio », joué entre les deux tours des élections de juin par le candidat Roger Hanin, redevenu comédien, font brutalement sauter une marche à la progression, en actualisant singulièrement la tragédie. Non pas une sommaire assimilation des mots à un autre contexte, mais par une sourde exaspération du sens historique, par une sourde protestation de l'esprit contre l'absence de tragique du réel — déjà, on sentait partir en vacances les électeurs gaullistes, retardés par la peur. La proclamation des résultats dans la mairie d'Asnières, le triomphe, les banquets déjà préparés, les deux Marseillaises entonnées par communistes et gaullistes, c'est peut-être la plus forte et la plus pathétique image des illusions et amertumes sorties du psychodrame de mai. — P. K.

« TEOREMA »
(PIER-PAOLO PASOLINI, ITALIE)

Teorema : il s'agit bien de la démonstration rigoureuse d'un postulat diablement sacrilège — que les voies de Dieu sont celles du sexe, que la grâce divine s'obtient et se communique par l'orgasme, que Christ, Terence Stamp et Casanova ne sont qu'un. Arrive en effet dans une riche famille bourgeoise de Milan un « Invité » (tels ces Dieux des mythologies, déguisés en voyageurs pour éprouver leurs hôtes) : de la bonne au pater familias, en passant par fils, fille, mère, le christique émissaire copule avec la maisonnée entière, d'ailleurs le plus simplement et naturellement du monde, et disparait, mission accomplie, fécondation faite. Par la grâce touchés, aussitôt ces miraculés de la bourgeoisie se mettent à « changer de vie » (comme certaine naïveté contemporaine — Julian Beck, hippies, Michel Delahaye, et sans doute Pasolini — en forme le vœu ici et là). La bonne lévitera, idolâtrée par les pieuses femmes de son village natal ; le père, avant de se livrer au nudisme, laissera son usine aux ouvriers (ravis, nous en prévient le prologue, de telle aubaine qui leur permet de faire saute-mouton par-dessus la lutte des classes) ; moins heureusement doté, le fils versera dans l'action (et même la mic-tion)-painting ; Pasolini sans doute n'ayant guère d'idées quant à une éventuelle révolution de son destin, la fille entrera en catatonie extatique ; la mère, elle (Silvana Mangano, toujours admirable), entreprendra, très logiquement et réalistement cette fois, de renouveler son plaisir en multipliant rencontres et passes au hasard des rues.

Mais une conséquence un peu navrante de la nécessaire rigueur de cette démonstration est que celle-ci, plus elle va, déçoit plus, qu'elle appauvrit son postulat à mesure qu'elle en remplit scrupuleusement les successifs termes, qu'elle restreint le champ des hypothèses et des questions (à l'inverse de ce qui se passait avec la démarche biaisante de « Uccellacci »), et par là tire le film vers les platitudes de l'illustration : rien de moins étonnant, en fin de compte, que les suites logiques du plus étonnant axiome.

Sans doute — car il est difficile de sonder toute l'ambiguité des intentions de Pasolini — cet épuisement de l'intérêt narratif conséquent au parti pris du théorème est-il, sinon voulu, du moins accepté par l'auteur en connaissance de cause ; et même, une supplémentaire perversité pourrait bien, là, être entrée en ligne de compte : que pour sublime et fou que soit le miracle de la chute, au milieu du cercle bourgeois, d'un météore sexuel, ses suites et retombées n'en sont pas moins dérisoires.

Car, si nette, précise dans son cours est la démonstration du théorème, on n'en peut dire autant du propos de Pasolini, et moins encore des interprétations auxquelles donne lieu le film. On s'en souvient : « Teorema » fut simultanément couronné par l'Office Catholique International et interdit en Italie sur plainte (occulte) vraisemblablement du Vatican. Pour se prêter à ces feux-croisés, « Teorema » ne doit être audacieux qu'à moitié.

Mais livrons en exemple à la fois de l'obstination bien évangélique de l'O.C.I.C. à tout vouloir récupérer, et de l'équivoque de « Teorema » rendant possible ladite récupération, quelques passages du plaidoyer du jésuite Marc Gervais, président du jury de l'O.C.I.C., justifiant aux lecteurs de « Télérama » le choix de ce jury. « Tout ce qui pourrait être scabreux devient poétique et mystérieux; et l'obsession maladive de notre époque devient un appel irrésistible à **autre chose.** (...) Nous sommes plongés dans le mystère de la transcendance. Et c'est dans ce sens fondamental que le film de Pasolini est profondément religieux (l'exigence de l'absolu). » Pour passer à tel filtre de jésuitisme, la démonstration de « Teorema » ne doit être qu'à moitié rigoureuse. — J.-L. C.

Ces notes ont été rédigées par Jean-Louis Comolli, Jacques Doniol-Valcroze, Pierre Kast, Jean Narboni et Sylvie Pierre.

LE TEMPS DES CASSETTES OU LA MUSIQUE PAR LA BANDE

Ils arrivent de l'Etoile ou de Vincennes, de Clichy ou de Neuilly, de Boulegne et de la Nation. Ils téléphonent de Bordeaux, de Nantes, de Lyon et de Lille.
« Ils » ? ce sont les installateurs d'auto-radios. Ils ne savent où trouver les cartouches dites « cartridges » pour alimenter les lecteurs 8 pistes stéréo qu'ils installent sur les voitures de leurs clients.

INTERMEDIAIRE DE GENIE

Une révolution musicale commence en effet. C'est la troisième de l'histoire. La plus ancienne a eu lieu quand le premier cylindre métallique a été gravé en vue d'un enregistrement, la deuxième remonte à 1948 qui a vu apparaître le disque microsillon.
Il y a vingt ans de cela 1968 sera l'année de la musique sur pellicule, de son apparition massive sur le marché européen. Elle vient de loin. Du Japon et des Etats-Unis en particulier.
En France, un homme l'a domestiquée pour la livrer à ses contemporains, un intermédiaire de génie entre les techniciens qui fabriquent et le public qui apprécie : Maurice Buisson, directeur de Lido-Musique (1).
Grâce à lui les Parisiens ont découvert il y a quelque temps déjà, la mini K7. Un mot que l'on répète, célèbre déjà, mais dont certains ignorent encore le sens précis. Magnétophone portatif, magnétophone de poche, de voiture, de vacances, de bureau, la Mini K7 est fabriquée par Philips. On appuie sur une touche et on enregistre N'importe quoi, de la musique, des variétés, du courrier, des voix, des conversations, des événements, ce que la radio diffuse, ou le « son » pour un film d'amateurs
La mini K7 est entièrement transistorée Elle fonctionne sur piles mais aussi sur secteur.
Quand elle a enregistré, elle restitue les sons, les voix, la musique et les chansons. C'est alors un électrophone de choix, sans disques et sans manipulation. Pendant une heure trente l'appareil peut fournir du son, de l'ambiance, de la vie.

UNE AVENTURE

Mais le Mini K7 ne marque pour Lido-Musique que le début d'une aventure, technique, artistique et commerciale. Ces appareils qui enregistrent puis restituent le son et qu'on a baptisés « enregistreurs-lecteurs » ont introduit une conception nouvelle de l'enregistrement musical. Immédiatement après eux sont arrivées les musi-cassettes.
Elles sont nées d'une idée simple. Pourquoi ne pas fournir aux possesseurs de Mini des enregistrements sur bande tout faits, prêts à servir.
Lido-Musique joue le jeu. S'approvisionne en musicassettes de tous styles, du jazz, du classique, des variétés, et même... des leçons d'anglais, de chinois et de russe ou d'allemand.
Le succès est tel qu'un rayon spécial est créé. Les amateurs collectionnent. Parce que c'est facile : on introduit la musicassette dans la mini-cassette (magnétophone portatif) et on a de la musique toujours prête.
Et l'histoire continue. Maurice Buisson réalise que tous ces amateurs de musique sur bande pré-enregistrée n'utilisent qu'en partie seulement les appareils enregistreurs-lecteurs puisqu'ils n'enregistrent pas eux-mêmes
Pourquoi ne pas les orienter sur les simples « lecteurs » ou appareils portatifs transistorés dont le seul but est de « manger » des musicassettes ou enregistrements tout faits, et de les diffuser. Le plus fidèlement possible bien sûr.
Nouveau boom aux Champs-Elysées, Lido-Musique se fait le grand diffuseur du Cassettophone : premier lecteur européen de cassettes pré-enregistrées. Grand comme un livre de poche tout transistorisé, il permet l'écoute des quelques 4 000 musicassettes de toutes marques et de tous genres (variétés, classiques, jazz, etc.). Le prix est record : 189 F à Lido-Musique.
Et l'évolution continue. Succès du lecteur simple d'où multiplication des enregistrements, augmentation de leur qualité. Maurice Buisson veut toucher cette fois une clientèle nouvelle, celle des grands amateurs de musique, des vrais discophiles.

SON-JAPON

Lido-Musique introduit alors en force sur le marché français un « lecteur » huit pistes stéréo — fabriqué au Japon, la qualité du son est parfaite et la simplicité d'utilisation totale.
L'appareil existe en plusieurs versions ou présentations : modèle d'appartement, portatif, ou spécial auto. Déjà il est adopté par des grands voyageurs, qui préparent, pour leur croisière ou leur circuit automobile, des « programmes » sonores « à emporter » couvrant quelques jours ou quelques semaines.
Lido-Musique a vendu ces lecteurs à des dentistes qui voulaient « adoucir » ainsi leurs soins, à des directeurs de magasins, de bureaux ou d'entreprises qui voulaient sonoriser leurs locaux.
Le lecteur 8 pistes stéréo va devenir cette année la coqueluche d'une certaine élite. Il coûtera entre 500 et 1 000 F à Lido-Musique.

MUSIQUE AU MOIS

Mais qui dit lecteur stéréo de grande qualité dit « alimentation » de qualité. Pour nourrir cet animal de luxe, Maurice Buisson fait encore une fois le tour du monde. Ce n'est pas au Japon, mais aux Etats-Unis cette fois, qu'il va trouver ce qu'il cherche.
La « cartouche » ou bande huit pistes pré-enregistrée pour lecteur stéréo a déjà conquis le marché américain, sous le nom de « cartridge ». Lido-Musique fait en sorte qu'elle conquière le marché français. Gadget de haut luxe pour cadre automobiliste et amateur de son, la cartouche fournit 2 à 4 heures de musique ininterrompue.
Des milliers de programmes de grande qualité sont déjà sur le marché. Dans ce domaine de l'enregistrement « spécial amateurs » Lido-Musique se retrouve en terrain familier. Importateur souvent exclusif des plus grands enregistrements étrangers de musique de jazz et de musique classique, son expérience de grand disquaire lui donne une avance considérable dans ce domaine.
En important ces « cartridges » américaines, Maurice Buisson a donné ses lettres de noblesse à l'enregistrement musical sur bande. Il a aussi lancé une mode.

CADEAUX-CASSETTES

Du cassettophone hollandais à 189 F, au « lecteur 8 pistes stéréo japonais qui en coûte 640, il présente pour la fin de l'année une gamme de cadeaux-cassettes qui sont en passe de devenir les gadgets favoris des Parisiens « in ».
Et pour alimenter tous ces appareils, il vient d'installer les premiers meubles de rangement pour bandes pré-enregistrées la première musicothèque (ou musicasettothèque) de France. Avec deux catégories de meubles : ceux destinés aux « cartridges ».
Lido-Musique, cette année, va faire descendre la musique dans la rue Par la bande

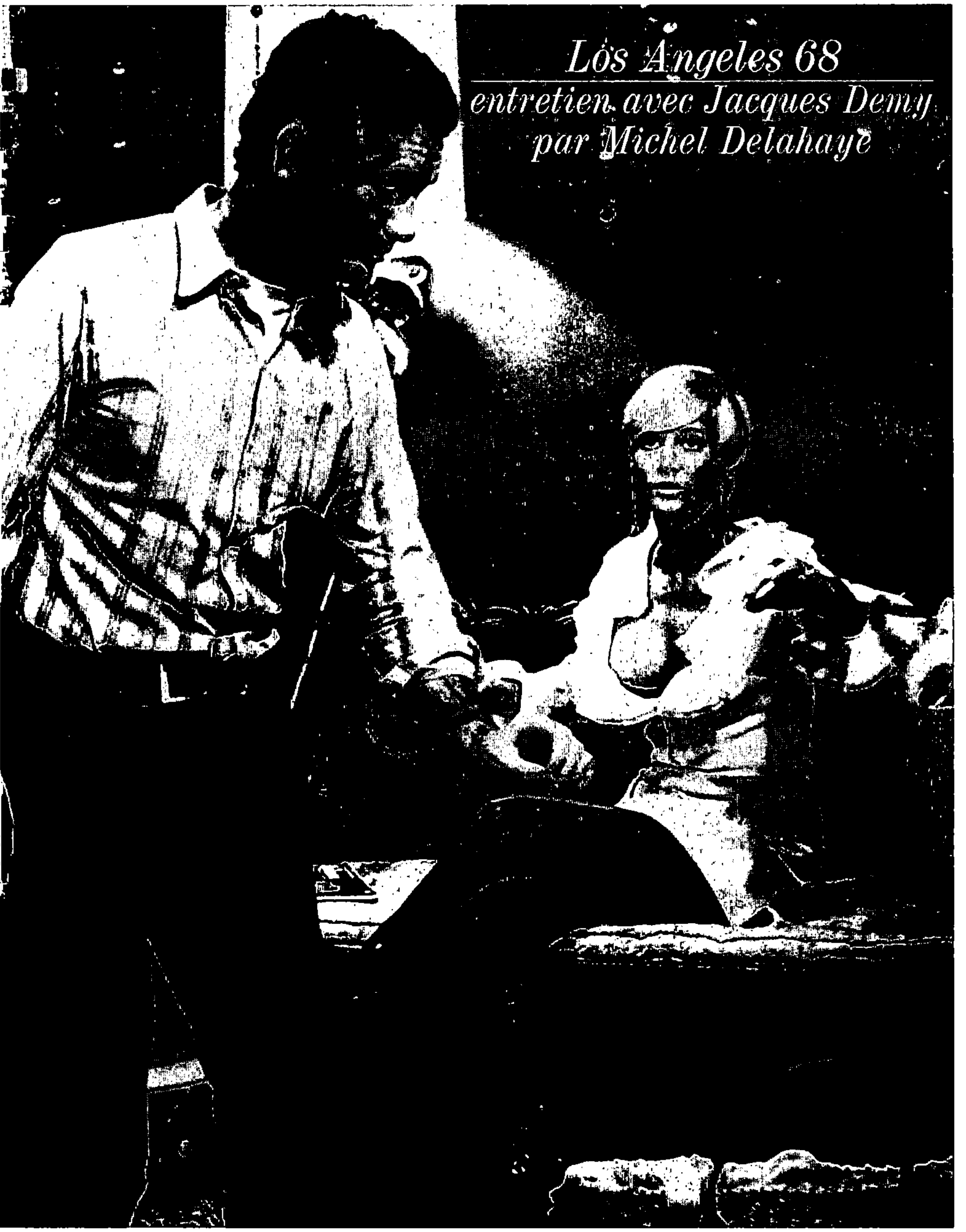
Ces informations nous ont été communiquées par LIDO-MUSIQUE

(1) LIDO MUSIQUE - 76-78, Champs-Elysées (Arcades du Lido) - Tél. : 225-30-86


OFFIC

Los Angeles 68

entretien avec Jacques Demy par Michel Delahaye



GARY LOCKWOOD ET JACQUES DEMY PENDANT LE TOURNAGE DE « THE MODEL SHOP ».

Lola in L. A.

par Michel Delahaye

Jacques Demy tournant un film à Hollywood fut le moteur d'un voyage américain dont l'entretien qui suit est le centre, entretien qui poursuit et clôt (provisoirement) le bilan américain ouvert dans notre précédent numéro.

Le film s'appelle « The Model Shop » et il poursuit l'histoire de Lola, précédemment racontée dans « Lola ».

Nous la retrouvons, seule à Los Angeles, après qu'elle a été abandonnée par Michel qui suivit à Las Vegas une dangereuse joueuse (Lola a par ailleurs appris que Frankie, son Américain de Nantes, a été tué au Viet-nam), et, pour payer son retour en France (où elle a laissé son fils), elle fait des poses dans un de ces curieux studios (les Model Shops, justement), où les clients payent le droit de photographier à leur gré un certain nombre de jolies filles. Un jour, un jeune Américain paumé (interprété par Gary Lockwood), tombe amoureux d'elle, mais elle n'est pas amoureuse de lui...

Jacques Demy définit ainsi son film : « a kind of loveless love story » : une sorte d'histoire d'amour sans amour... Demy à Hollywood : voilà qui ne change pas grand-chose, diront sans doute certains (pensant peut-être aux « Parapluies de Cherbourg » et aux « Demoiselles de Rochefort »), puisqu'il faisait déjà en France des films sur le modèle américain. Et de rêver là-dessus à quelque grandiose retour à certaines nostalgies...

Mais d'abord, les films de Demy n'ont jamais prétendu imiter le modèle américain. Ils étaient même tellement français, ces films (au surplus héritiers de toute une tradition française) qu'on avait rarement entendu au cinéma notre langue parlée avec une telle vérité (voir article sur Jacques Demy, « Cahiers » nº 189). Ensuite, « The Model Shop » n'est justement pas hollywoodien, encore qu'il soit sûrement aussi américain que les précédents étaient français. Mais on pourrait également dire qu'il est aussi peu américain que les précédents étaient peu français, dans la mesure où « The Model Shop » fait un peu la même figure, dans l'actuel cinéma américain, que faisait « Lola » dans le cinéma français d'alors, film profondément, mais **autrement** français. Si « The Model Shop » est profondément (mais autrement) américain, c'est d'abord que, poursuivant sa quête de Lola, Demy se trouva rencontrer sur son chemin toute une Amérique qui devint bientôt pour lui l'objet essentiel de cette quête.

Ainsi ouvrit-il son film à tous les vents et courants de l'Amérique d'aujourd'hui, et même à toutes les particularités de la province de Californie, chef-lieu Los Angeles. Une ville mal connue ou peu connue, Los Angeles (étrangers et Américains se croient généralement obligés de lui préférer la hautaine et pittoresque San Francisco), mais une ville que Demy a aimée, visitée, saisie en tous sens (s'attachant autant à Beverly Hills ou Hollywood qu'à Venice — ce faubourg de mer où se remuent les bras des pompes à pétrole, et qui ouvre d'ailleurs le film) ; une ville dont il a saisi l'Esprit, à travers ses paysages et ses habitants. Et parmi ceux-ci, il y a les jeunes Américains, avec leurs difficultés propres, sans oublier cette catégorie particulière de jeunes, qui, hippies ou autres, vivent en marge, qui refusent de façon absolue de s'intégrer à la société et qui ont pris le parti de la fuir dans un long exil intérieur qui est à la fois refuge et protestation.

Cette réalité américaine en est venue à prendre une telle importance pour Demy que le titre qu'il aurait aimé donner à son film est « Los Angeles 68 », lequel fait d'ailleurs un heureux pendant à cet autre titre secret du film : « Lola in L.A. » — « Lola à Los Angeles ».

Cette volonté de rester au plus près des êtres et des choses impliquait donc un mode de tournage qui s'éloignât, dans sa technique et son esprit, de la lourde machine ou machinerie des studios. C'est en ce sens également que le film est non-hollywoodien, quoique américain, et sans doute faut-il aussi dire américain **parce que** non-hollywoodien, puisque tant est que ce qui se fait aujourd'hui à Hollywood a quasiment cessé d'être américain — et cessé d'être du cinéma, mais ceci est une autre histoire.

Cela dit, il ne s'agit nullement avec ce film (défi ou paradoxe supplémentaire) d'une production en marge, mais d'une très normale production, très normalement montée (quoique avec un petit budget) par la très normale Columbia, qui fournit à Demy ce dont il avait besoin. Il avait d'abord et surtout besoin de la liberté de tourner partout où il voulait, dans tous les coins qu'il avait repérés — ou qui l'avaient repéré. Ce fut une grande nouveauté pour l'équipe du film (très normale elle aussi, donc beaucoup trop nombreuse) que de découvrir ce mode de tournage et s'y adapter, mais les choses se passèrent bien (et en ce qui concerne tout cela — et le reste, je renvoie à l'entretien qui fait le point) et peut-être y aurait-il pour Hollywood dans cette voie un moyen — parmi tant d'autres — de se renouveler et de se retrouver — mais de cela aussi il est question plus bas.

Ainsi, avec « The Model Shop », on vérifie que le film-Demy est bien un monde clos (dont tous les éléments sont formés et liés par le même et irréductible « Thème » personnel), en même temps que la souplesse et l'interchangeabilité des éléments du thème permet à ceux-ci de « prendre » sur toute réalité nouvelle qui se présente (sur tout champ nouveau — comme on dit champ magnétique), pour finalement l'englober — ou, ce qui revient au même, pour se faire englober (comme noyau ou feu central) par cette réalité. La très forte et précise « structure » (trame, grille, ossature) des films de Demy, est justement ce qui leur permet de s'ouvrir sur le monde, ou de l'enfermer.

Voici donc un film qui doit nous être doublement précieux, à la fois parce qu'il nous permet de nous retrouver, nous-mêmes et notre cinéma, et parce qu'il nous permet (à travers le regard doux, neuf et perçant de Demy) de retrouver l'Amérique, de porter un regard nouveau sur ce pays que trop de clichés positifs ou négatifs (mais également passionnels pour ne pas dire névrotiques), nous empêchent trop souvent de bien voir.

Et en ce qui concerne la vérité de l'Amérique, il est curieux de constater comment « The Model Shop » se trouve à certains moments recouper certains tons ou thèmes à la Kazan, et sans doute fallait-il qu'un nécessaire hasard fasse se croiser le chemin de Demy et celui de l'homme qui a le mieux su jusqu'ici refléter et analyser l'Amérique.

Rappelons donc ici, pour la beauté des hasards, que Demy s'était trouvé inventer aux « Parapluies de Cherbourg » une fin dont il allait trouver l'écho peu après en voyant « Splendor in the Grass », et signalons que Demy ignorait, quand il engagea Gary Lockwood, que celui-ci avait figuré dans le même « Splendor in the Grass ».

Bref, phénomène unique au cinéma de greffe de culture, « The Model Shop », dans sa technique et son esprit, sa matière et sa manière, est un pont lancé entre tout ce qui, dans l'espace et le temps de la vie et du cinéma, se rattache aux thèmes de l'Ancien et du Nouveau. — Michel DELAHAYE.



Anouk Aimée dans « The Model Shop » de Jacques Demy

Entretien

Cahiers Quelles sont les circonstances qui vous ont permis de faire un film aux Etats-Unis ?

Jacques Demy C'est surtout grâce à Jerry Ayres que j'ai pu faire ce film. Je l'ai rencontré quand je suis venu ici recevoir l'Academy Award pour « Les Parapluies ». Le lendemain, il m'a appelé pour me demander de venir le voir à la Columbia. La rencontre avait encore l'air un peu officielle, mais il voulait simplement me parler du film, me demander ce qui avait rendu possible un film comme celui-là. Là-dessus, nous sommes restés très amis, et nous avons continué à nous écrire.

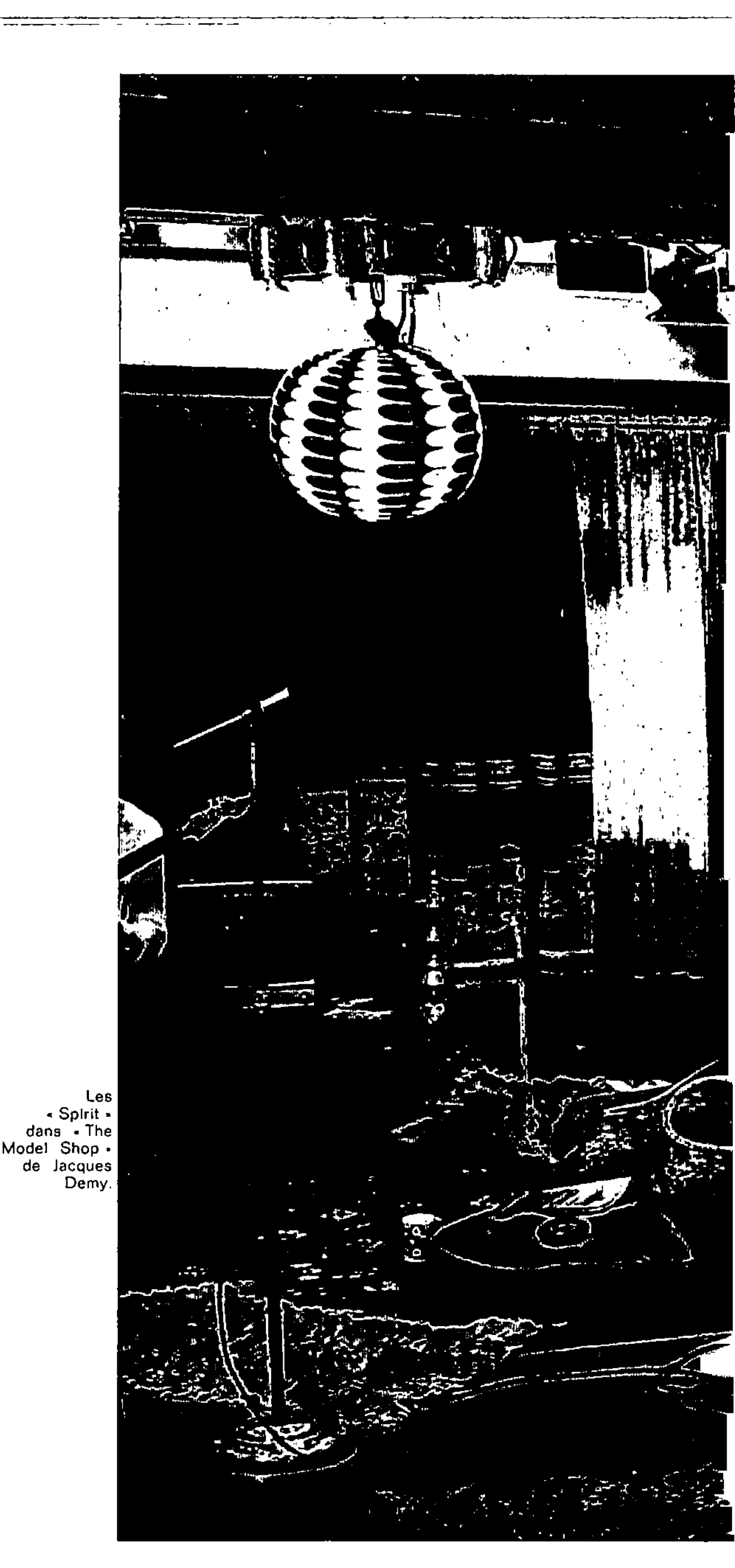
Puis je suis revenu ici l'année dernière, à l'occasion du festival de San Francisco, et je l'ai revu. Je lui ai parlé d'un vague projet que j'avais, et je lui ai dit que l'idée me séduisait de tourner cela à Los Angeles. Il m'a dit : « Formidable ! Faisons un « deal » avec Columbia. » Et ça s'est fait en huit jours. L'étonnant, c'est que Columbia m'a signé un contrat sans même avoir de scénario, ce qui est extrêmement rare. Ils m'ont donc engagé à la fois comme scénariste, comme « producer » et comme metteur en scène. J'ai accepté ce contrat de « director-producer » pour avoir plus de libertés, car cela me permet d'avoir un contact direct avec le studio, sans passer par un « producer », ce qui supprime tous les intermédiaires et me donne à tous les stades de l'entreprise toutes les libertés que je veux.

Cela s'est donc fait très vite, et sans gros problèmes, avec simplement quelques conditions. C'est-à-dire, par exemple, que, dans la mesure où je voulais une liberté absolue, je me suis engagé en revanche à faire un film bon marché, à très petit budget. Ce qu'on appelle ici un film « below the line ». C'est un film de 500 000 dollars, non compris les comédiens, ce qui correspondrait en France (compte tenu du niveau de vie d'ici qui fait que les gens sont payés à peu près deux fois et demie plus cher qu'en France) à un film de 120 millions, y compris la couleur évidemment. Nous nous sommes donc entendus là-dessus et il n'y a pas eu de difficultés.

Et, bien sûr, parmi les choses que j'ai obtenues et à quoi je tenais essentiellement, il y a le droit au « last cut » (1), ce qui est très rare ici car sur ce plan ils sont un peu en retard. En tant que simple metteur en scène, je ne sais pas si j'aurais obtenu ce droit, mais étant « producer-director », je pouvais l'avoir.

Cahiers A ce moment-là, et puisqu'il y a si souvent litige sur ce fameux « last cut », pourquoi n'y a-t-il pas davantage de réalisateurs qui se font « producers » ?

Demy Parce qu'aussi c'est une responsabilité. Car, étant « producer », on a



Les « Spirit » dans « The Model Shop » de Jacques Demy.





Alan Scott et Anouk Aimée dans « Lola ».

toute l'affaire sur les reins, il faut la mener à bien de bout en bout, y compris sur le plan financier, il faut donner toutes garanties en ce qui concerne le respect du plan de travail, etc.

Pour moi, j'avais d'abord commencé par exiger de la Columbia toutes les libertés que je désirais, et ce sont eux qui, pour me les assurer, m'ont proposé ce contrat de scénariste-producer-director. Cela fait évidemment un peu plus de travail, mais après tout ce n'est absolument pas plus difficile que ce que j'ai eu à faire en France. Cela revient au même.

Cahiers Il y a en outre le fait qu'ils aient accepté le film sans scénario. Là aussi on ne peut s'empêcher de se demander pourquoi cela ne se ferait pas plus souvent ?

Demy C'est, je crois, que deux choses ont joué dans mon cas. D'abord le succès des « Parapluies », qui a fait qu'ils avaient une certaine confiance en moi, ensuite le fait que je leur ai apporté une affaire très bon marché, chose qui ne se voit quasiment jamais à Hollywood. Le film terminé, tout compris, reviendra environ à un million de dollars, y compris les frais de publicité. Pour Hollywood, c'est très bon marché, car aujourd'hui le moindre film, la plus petite chose tournée sur un plateau coûte dans les 2 millions de dollars, et la petite comédie américaine d'aujourd'hui, ce qu'on fait avec Dean Martin, Jack Lemmon, Stella Stevens, cela fait déjà entre 3 et 5 millions de dollars.

Donc, pour eux, je n'offrais pas tellement de risques. Et j'avais aussi la garantie d'Anouk Aimée, qui est maintenant une vedette aux Etats-Unis, ce qui facilitait l'opération.

Mais j'aurais sûrement eu des problèmes si j'avais proposé un film de 3 millions de dollars — ce qui ne m'intéressait pas du tout, car c'est comme cela qu'on perd sa liberté.

Cahiers Ce qui est curieux, c'est que généralement les films à petits budgets ne les intéressent pas tellement.

Demy Là, ce qui a joué aussi, c'est un certain snobisme, c'est leur bonne conscience.

Car ils se sont aperçus, en Amérique, que les films européens avaient une certaine audience, et même une vraie carrière commerciale. Cela au moment où pas mal de films hollywoodiens se cassent la gueule. Par exemple, en ce moment, « Belle de jour » marche formidablement bien. L'année dernière, ç'avait été « Blow up », et il y a eu aussi ce film tchèque, « Trains étroitement surveillés », qui a été un très gros succès. Je pourrais en citer dix comme cela.

Donc, Hollywood, qui est de plus en plus taxée de retardataire, se pose des questions. Ils ont mauvaise conscience; il y a un certain snobisme européen qui est en train de les travailler, et puis il y a aussi tout simplement que les dollars les intéressent et qu'ils finissent par se dire : pourquoi ne pas tenter l'expérience d'un film européen ?

Cahiers En ce qui concerne le coût du tournage, il y a eu, je crois, un autre problème, c'est que le budget tel que vous l'aviez établi a été presque doublé par les conditions de tournage d'ici, techniques, syndicales ou autres.

Demy Oui, c'est un film qui aurait dû coûter beaucoup moins cher, mais on n'en est pas encore là à Hollywood. Car les syndicats sont tellement puissants que, par exemple, ils exigent ici une équipe minimum de 40 personnes. Il y a aussi un tas d'autres absurdités contre lesquelles je me suis révolté. Ainsi par exemple, il y a un maquilleur qui est là pour maquiller le visage (et qui a le droit de descendre jusqu'au cou), mais si l'on doit maquiller l'épaule, il faut à ce moment-là faire appel à un autre maquilleur qui s'appelle le « make-up body » et dont la tâche commence à partir du cou.

Or dans mon film, il y a une scène où Anouk Aimée est déshabillée. On m'a dit : donc vous aurez un « make-up body ». J'ai dit : non, pas question, son corps restera comme il est, de toute façon, le maquillage sur le corps, c'est toujours affreux, bref, je ne veux pas de « make-up body ». Cela a fait un tas d'histoires, mais finalement, à partir du moment où je n'avais pas besoin de maquiller le corps, on ne m'a pas imposé le « make-up body ». Mais si j'en avais eu besoin, j'aurais dû en passer par là.

Je pourrais citer une dizaine d'exemples de ce genre où le syndicat intervient pour vous imposer des gens dont on pourrait se passer. Dans une certaine mesure je comprends cela : leur point de vue est qu'il faut faire travailler le maximum de personnes, mais je ne peux pas défendre ce point de vue quand il va contre la liberté du cinéma, d'un certain cinéma libre qui est celui que moi et pas mal d'autres voulons faire.

Quand j'avais des plans à tourner dans les rues, où j'avais simplement besoin du cameraman, de l'acteur et de sa voiture, je partais avec eux et j'avais 39 personnes qui attendaient, payées à ne rien faire. C'est quand même aberrant.

Autre chose : sur ce film qui se passe à Los Angeles, j'avais 25 000 dollars de frais de transport, alors qu'on tourne dans les rues de la ville et presque toujours à proximité du studio. C'est scandaleux, mais c'est comme ça. Le syndicat des chauffeurs est tellement puissant que chacun doit avoir son chauffeur. Moi aussi je devais avoir mon chauffeur. J'ai refusé en disant que je n'avais aucune confiance dans un chauffeur et que je préférais conduire moi-même. Alors là, c'est comme dans le cas du « make-up body » : dans la mesure où je n'en avais pas besoin, on ne me l'a pas imposé, mais je suis bien sûr qu'il y a un certain nombre de choses comme ça, que je n'utilise pas, et qui sont quand même payées.

Cela dit, ça fait partie du système. Le système en a besoin pour fonctionner.

Cahiers En somme, les deux aspects de la chose sont, d'une part, que ce problème des syndicats tue la possibilité d'un jeune cinéma américain, d'autre part que, à l'intérieur du système, le principe qui consiste à faire fonctionner la machine avec le plus de gens et d'argent possible est parfaitement logique.

Demy C'est-à-dire que le point de vue des studios et des syndicats sur ce problème est le suivant : il faut faire travailler le plus de gens possible, ce qui augmente le budget, mais le marché américain est tellement énorme qu'on peut se permettre les plus gros budgets — et c'est un cercle vicieux.

Il y a aussi une autre opinion américaine, peut-être pas répandue chez tous, mais que j'ai entendue plusieurs fois, c'est que plus un film est cher, plus il est de qualité, ce qui est évidemment une ânerie. Mais la qualité liée aux dollars, ça c'est assez américain. Pour eux, un film fauché ne peut pas être un bon film.

En tout cas, on en était là il y a encore cinq ans. Et puis il y a eu l'arrivée des films européens qui étaient des films fauchés mais qui étaient de bons films. Cela leur a fait mettre en doute leur notion de qualité liée au dollar, mais comme les studios d'Hollywood sont une institution qui date d'il y a trente ou quarante ans et que leurs règles n'ont jamais été revues, corrigées, réadaptées, cela leur crée maintenant des tas de problèmes. En tout cas, je peux affirmer que le système hollywoodien des grandes compagnies est complètement absurde et faux.

Prenons une grande compagnie qui emploie deux mille personnes en permanence. Pour amortir cela, les frais généraux et tout ce qui s'ensuit, il faut faire des grosses productions. Il faut que la compagnie fasse un film de 10 millions de dollars tous les ans (et qui rapporte en conséquence), donc, il faut avoir de grandes vedettes (car le star-system existe toujours, rien à faire : il est toujours roi), donc grandes vedettes = gros budget. Encore un cercle vicieux. Mais il y a ce marché énorme qui leur est une garantie de diffusion, un marché qu'il faut nourrir, qui les nourrit, et qui leur permet de nourrir leurs gens toute l'année. C'est le roulement. Simplement, au milieu de cela, ils commencent à produire quelques films à petit budget.

Il y a aussi une chose que j'ai oubliée, c'est le marché de la télévision qui — et cela depuis deux ou trois ans — a ouvert certaines possibilités, entre autres celle de faire des films meilleur marché. Un studio qui fait un film de deux millions de dollars a de toute façon la possibilité de vendre ce film à la télévision entre 600 000 et 1 million de dollars. Le fait qu'en plus de l'exploitation normale il y ait cette assurance, relativement grande, du côté de la télévision, rend possible maintenant, de plus en plus, les films à budgets réduits.

Tout ceci c'est pour vous donner une idée des choses, mais bien entendu je ne peux pas être complet, cela demanderait toute une étude, et moi-même je ne suis pas encore au courant de tout ici.

Cahiers On peut donc dire qu'à **l'intérieur** du système, le gros budget, le star-system, etc., sont absolument justifiés. Simplement, il faudrait sans doute que se crée un autre système, **à côté** ou **à la place** de l'ancien.

Demy On ne peut même pas dire que ce soit justifié, mais on peut dire que **c'était** justifié. Il y a encore 5 ou 6 ans c'était justifié, car les films marchaient encore sur recette. Disons par exemple : Doris Day et Rock Hudson ensemble, ça va faire un film de 3 millions de dollars et qui va en rapporter 5 (ou un film de 4 millions et qui va en rapporter 6 — n'importe quelle combinaison de ce genre). Et puis tout d'un coup, la combinaison Doris Day-Rock Hudson n'a plus marché — pour tout un tas de raisons, et d'abord peut-être parce qu'ils n'étaient plus dans la course, bref, ce genre de combinaison, peu à peu, se met à craquer, mais Hollywood n'a toujours pas réalisé, ils en sont encore aux vieux trucs et ils ne comprennent absolument pas pourquoi ça ne marche plus. Parfois ils sentent bien qu'il faudrait réviser le système, mais comment ? Et puis tous ces gens des studios, dans toutes les branches, dans le « Casting Department », le « Story Department », la Décoration, etc., ce sont très souvent des gens qui ont jusqu'à quarante ans de métier, et qui sont trop vieux pour repenser le système.

En fait l'avenir, à Hollywood, finalement, c'est le cinéma de l'Underground, ce sont tous ces gens qui tournent en 16 mm, qui sont maintenant de plus en plus nombreux et qui sont complètement libres, comme Andy Warhol.

POINTS LIMITES

Cahiers Mais face aux échecs du système, face à l'existence de l'Underground, les gens des studios ont tout de même dû envisager de réformer au moins certaines de leurs méthodes.

Demy Bien sûr, les studios, les producteurs, tous se sont émus de cet état de fait, tous se sont dit que les films coûtaient trop cher, qu'il y avait trop de gaspillage de temps, d'argent, d'énergie ; que les syndicats formulaient des exigences trop dures, etc., et ils ont trouvé la solution en se disant : eh bien nous allons faire nos films en Europe, en Italie, en Espagne ou en Angleterre, car là-bas on emploie moins de gens, on les paie moins cher, etc., mais le résultat est qu'ils font un cinéma bâtard, qui n'est un cinéma ni européen ni américain et qui aggrave par-dessus le marché les problèmes du cinéma européen et américain.

Cahiers Ce cinéma bâtard se fabrique d'ailleurs à Hollywood même, dans la mesure où les jeunes cinéastes qui y sont venus depuis quelques années semblent s'efforcer de faire un cinéma vaguement « européen », mais qui n'est qu'une parodie de ce qu'ils ont piqué à l'Europe, en même temps qu'une parodie de tout ce qu'Hollywood a pu faire de bien autrefois.

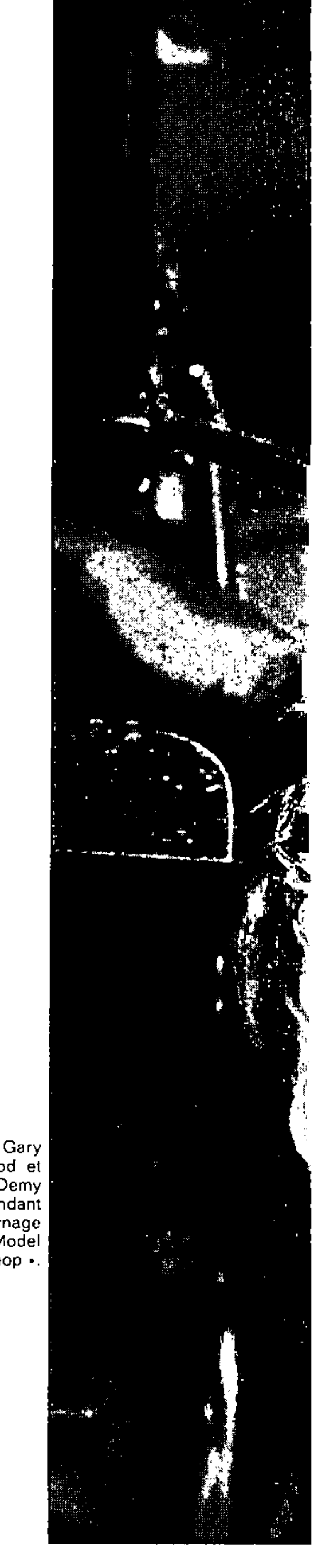
Demy Oui, car comme ils viennent d'une autre génération, ils ont — ou ils ont eu — envie à un certain moment de faire autre chose, mais finalement ils se sont très vite pliés aux lois de l'ancien système. Ils n'ont jamais essayé de se révolter contre lui, ni même de l'améliorer, et je ne crois même pas qu'ils le veuillent vraiment. Qu'il s'agisse par exemple de Stuart Rosenberg, Norman Jewison, Curtis Harrington, etc., qui sont des types jeunes et qui ont fait leur premier film il y a environ deux ans, aucun d'entre eux ne veut vraiment rien changer au système. Je crois que le mal est là. Ils ont tout accepté, les lois du studio et ses conditions. Il n'y a que les francs-tireurs qui font quelque chose d'intéressant, ceux du 16 mm, toujours, c'est un bastion, et quasiment inattaquable. Et tant que tous les jeunes de cette soi-disant « nouvelle vague » d'Hollywood n'auront pas le courage de dire : non, ça ne peut pas marcher comme ça, nous voulons faire des films personnels, dans une certaine optique, avec un certain point de vue, tant qu'ils n'iront pas jusque-là, rien ne changera jamais.

Cahiers Cela dit, la conception du film personnel doit être de toute façon — pour de bonnes ou de mauvaises raisons — assez étrangère aux gens d'Hollywood.

Demy Cela n'existe absolument pas. De même que la notion de style leur échappe totalement. Le style, ou le langage au cinéma (ce qui est cher à Bresson, Resnais, Godard, et qui m'a moi-même toujours intéressé), voilà des notions qui leur sont totalement étrangères. Mais je parle ici des gens des studios, car on en trouve évidemment d'autres qui, eux, ont pensé à cela. Je sais que des gens comme Cukor ou John Ford sont parfaitement conscients de la façon dont ils manient le cinéma.

Cahiers Le fait est là de toute façon que (mais c'est une chose que l'on a d'abord aperçue en Europe), au terme d'un certain nombre d'opérations, qui nous sont à nous aussi étrangères, le résultat du travail d'un certain nombre de réalisateurs, ou même de «producers» d'Hollywood se présentait bien sous la forme d'un style et d'un langage. Ce que je voudrais savoir maintenant, c'est dans quelle mesure ils sont, aujourd'hui (et fût-ce à travers les réactions européennes), devenus conscients de cela ?

Demy Il est très difficile de répondre. Les notions, les critères de base, les jugements, sont tellement différents, que moi-même je suis encore perdu, je ne comprends pas bien leurs réactions, le pourquoi et le comment de leur fonctionnement mental, ou spirituel. Je m'efforce de comprendre, c'est tout.



Gary Lockwood et Jacques Demy pendant le tournage de « The Model Shop ».



Je sais simplement qu'au départ, du côté des studios, on en est toujours à l'histoire qu'on raconte, à l'historiette, à l'anecdote, avec un début, un milieu, une fin, et racontée aussi clairement que possible. Cela semble aberrant, mais ils en sont toujours là.

AUTOUR DU SYSTEME

Cahiers Peut-être pouvons-nous en revenir ici à la question du « last cut », qui est un détail plus concret, donc peut-être plus révélateur. Quelle est en définitive la raison pour laquelle les studios tiennent tant à garder leur droit sur le montage, alors qu'il y a tellement de réalisateurs qui réclament ce droit ? Les studios doivent tout de même être conscients qu'il y a là un problème.

Demy Je viens de lire dans « Cinema » — une revue d'ici — une interview de Kenneth Hyman, qui est le directeur de la Warner Brothers-Seven Arts. C'est le fils de Elliott Hyman, qui était directeur de Seven Arts et qui par la suite a acheté la Warner. Dans cette interview, il exprime son point de vue sur la question du « last cut » en tant que chef de studio et chef de production. Il dit tout simplement qu'il ne voit absolument pas pourquoi une seule personne déciderait du « last cut ».

Il faut bien se dire qu'Hollywood est une industrie, que les studios sont organisés comme des usines et que le produit qui en sort est un produit manufacturé. On ne peut donc laisser à une seule personne le soin de juger de la qualité d'un produit. Qu'il s'agisse de la longueur d'une scène ou d'un plan, et à plus forte raison du montage, il ne serait pas raisonnable de laisser le soin d'en décider à un seul individu. Ce doit être fait par une assemblée.

Cahiers Ils doivent aussi penser que la création du produit est collective et que ce ne serait pas démocratique si on laissait à quelqu'un le soin de décider pour les autres.

Demy Absolument. Et c'est le point de vue de Kenny Hyman qui précise justement dans cette interview : « Moi-même, je ne voudrais pas décider seul du montage final, alors je ne vois pas pourquoi je laisserais le metteur en scène en décider. Il s'agit là d'un spectacle qui est destiné à être vu par beaucoup de personnes, donc beaucoup de personnes doivent avoir à décider de ce que sera ce spectacle. » C'est donc la négation de la personnalité au nom d'un produit manufacturé qui doit avoir la perfection de la production en série.

Pour moi, j'ai eu la chance d'avoir ici une certaine réputation grâce aux « Parapluies », mais sans cela, je n'aurais jamais obtenu le droit au « last cut ». Car il y a une seule personne qui a obtenu à la Columbia cette position qui est la mienne de producteur-metteur en scène-scénariste, c'est Richard Brooks. Et c'est une chose qu'on n'admet que pour lui.

Cahiers Y en a-t-il, dans les autres compagnies, qui aient ce même droit ? Je crois qu'on l'a souvent contesté à Hitchcock.

Demy Je ne sais pas si Hitchcock l'a, mais je sais qu'il a toujours eu des tas de problèmes, et qu'il en a maintenant avec Universal, car c'est la pire des boîtes. Il n'y a en fait comme compagnies relativement souples que Columbia, Paramount et United Artists. Mais à la Metro, ils sont déjà beaucoup plus « old fashion », et à la Universal, ils sont absolument conservateurs. Par contre, à la Warner-Seven Arts, ça s'est amélioré.

Cahiers Qu'est-ce qui fait que certaines compagnies sont moins figées que les autres ?

Demy Il y a une chose très simple : c'est qu'il y a souvent à leur tête les fils des anciens patrons et de toute façon des gens plus jeunes. A United Artists, il y a David Picker, qui a repris la succession de son oncle, si je ne me trompe, et qui est un type de 37 ans. C'est quelqu'un qui connaît les problèmes et qui s'efforce d'y faire face. A la Columbia il y a donc Jerry Ayres, qui est très jeune, et il y a aussi Stanley Schneider, qui a environ quarante ans. A Paramount, il y a Bob Evans, qui doit avoir dans les 35-37 ans Je crois aussi qu'à la Fox le fils de Zanuck a repris la direction des studios. C'est là un phénomène tout récent, car ces gens-là ont été mis en place dans les deux dernières années. On a donc là des gens qui ont des conceptions différentes de leurs aînés, qui connaissent mieux les problèmes du cinéma américain et qui sont au courant de la façon dont se posent les problèmes dans les autres pays, notamment en Europe. Ils sont au courant par exemple des exigences des metteurs en scène européens et il n'est pas impossible qu'ils songent à réviser le statut de leurs metteurs en scène. Maintenant, si l'on essaie de faire le bilan de ceux qui ont actuellement le droit au montage, on n'atteint pas un grand chiffre. Je crois que Stanley Kramer l'a eu, je crois aussi qu'il y a David Lean, je sais que Antonioni à la « Metro » vient de l'avoir pour « Zabrisky Point » (mais par l'intermédiaire de Ponti), et puis c'est à peu près tout.

Cahiers Il y a aussi le cas Polanski, qui avait obtenu le « last cut » avec le « Bal des Vampires », pour l'Europe mais pas pour l'Amérique.

Demy Si l'on est arrivé à ce compromis, c'est sûrement parce que Polanski a dû beaucoup s'insurger. On a donc coupé la poire en deux. En tout cas aux Etats-Unis, son film a été complètement découpé, remonté, et Roman était furieux.

Cahiers En définitive, la Columbia, avec deux personnes jouissant du « last cut », semble battre un vrai record.

Demy Oui, ils font partie de ceux qui font un effort dans un sens — disons « européen », car ils se sont aperçus que cela rapportait de l'argent Mais ne nous y trompons pas : lorsque les grandes compagnies tentent des efforts de ce genre, c'est uniquement pour cette raison-là.

Cahiers Ce qui est étonnant, justement, c'est qu'avec le flair qu'ils ont, avec cette volonté qu'ils ont que la mécanique fonctionne bien, ils ne se soient pas aperçu plus tôt qu'il y avait un certain nombre de choses à changer ou à entreprendre pour que cela fonctionne mieux.

Demy Là, j'en reviens à ce que je disais tout à l'heure : leur approche des choses est tellement différente de la nôtre, et elle m'est encore tellement étrangère, que je ne peux pas toujours m'expliquer, même à moi-même, les raisons qui les font agir. Tout cela est encore un peu flou pour moi. Et cette conversation que nous avons en ce moment me paraît bien floue aussi, il faudrait toute une analyse de la question que nous ne sommes pas en mesure de faire.

Cahiers Un entretien, en tout cas aux « Cahiers », c'est toujours une conversation libre, donc presque toujours floue. Simplement, on la livre ainsi aux lecteurs, avec les qualités et les défauts de sa liberté, et de sa longueur, comme une matière à partir de laquelle ils peuvent tirer, parfois des enseignements ou des renseignements, en tout cas à partir de laquelle ils peuvent se poser ou se reposer certaines choses. Je crois que, dans cette voie, nous pouvons repartir sur ce que vous disiez tout à l'heure.

Demy Je voulais dire que leur approche des choses, sous son aspect le plus évident, peut se résumer ainsi : un film est un produit dont on doit décider et discuter, à tous les stades, à plusieurs. Et il y a généralement 50 personnes qui ont voix au chapitre.

La plupart des films se font de cette façon : un scénariste apporte l'idée d'un scénario à un producteur. En possession de son script, le producteur le propose à un studio. La plupart du temps avec deux vedettes. Ce n'est qu'après qu'il commence à chercher un réalisateur. Entre temps, le scénario a été revu par trois ou quatre scénaristes, qui ont discuté la chose avec le studio et avec le producteur. Puis le réalisateur s'amène. Il a aussi des idées bien sûr sur le sujet Alors on récrit une fois de plus le scénario.

En ce qui concerne la distribution, c'est le « Casting Department » qui entre en jeu. Deux types du « Casting Department » suggèrent une distribution et la proposent au metteur en scène. Et ils discutent de toute la distribution, depuis le dernier figurant (même s'il n'a qu'une phrase à dire) jusqu'aux acteurs principaux. Enfin, on dresse une liste, et cette liste sera ensuite discutée par tout le monde, de la même façon qu'on a discuté du scénario

Tout cela se passe un peu en famille, soit très gentiment, soit au milieu des drames les plus affreux, mais de toute façon le résultat est un produit qu'on



Gary Lockwood et une « modèle »

a fabriqué ensemble et absolument pas l'œuvre de quelqu'un.

Cela dit, discuter le scénario de cette façon, à vingt personnes (j'ai assisté à des réunions de ce genre), c'est très amusant. A propos d'une scène, d'une idée, d'un personnage, ils arrivent à trouver les faiblesses, les qualités... bref ils démontent complètement l'histoire — ou la remontent. C'est une conception qui nous est complètement étrangère, mais cela m'a fait comprendre certaines choses, la perfection de certains scripts américains, qui venait de ce travail de collaboration. Mais ce mode de travail va complètement contre le cinéma d'auteur.

Cahiers Mais on a vu plusieurs cas d'adaptation assez bonne entre un auteur et ce mode de travail. Ne serait-ce que le cas de Cukor que vous avez cité tout à l'heure.

Demy Cukor a une très grande personnalité. Je ne le connaissais pas, je l'ai rencontré, et j'ai découvert qu'il avait un esprit très proche de celui des metteurs en scène européens. Et puis il a une vraie personnalité, et il se connait très bien lui-même.

Et je crois qu'il y a justement là, dans cette question de la personnalité, un problème très américain. Très souvent, je l'ai constaté, le problème de l'Américain est la recherche de la personnalité. Ils ne savent pas où elle se situe, ils ne savent pas qui ils sont. J'ai vu ce phénomène, par exemple, chez beaucoup d'actrices ou d'acteurs. Ils voudraient — disons être personnels, ou se personnaliser, ou se détacher du troupeau... seulement, s'il arrive que la vedette de l'année se mette à porter les cheveux courts, les 50 petites actrices que je vais rencontrer pour faire une distribution auront toutes les cheveux courts.

Bien sûr tout cela n'est pas très clair, mais ce n'est pas très clair chez eux non plus et je n'arrive pas à le comprendre. Je dis simplement qu'ils semblent tous souffrir d'une dépersonnalisation, mais qu'en même temps ils font tout pour ressembler à tout le monde.

Cahiers J'ai constaté en effet qu'entre Américains on parle souvent de son « Ego problem », son problème du moi, et ce qui m'a frappé c'est que tout le monde a l'air parfaitement au courant de ce que ce terme recouvre — alors que pour moi il est resté un vrai mystère.

Demy Ah oui, et puis ici, l'Ego, c'est quelque chose ! Et tout le monde sait ce que c'est. C'est entré dans le langage courant. On a des problèmes de l'Ego. Lequel problème n'est souvent rien d'autre d'ailleurs que celui de la susceptibilité. L'existence de l'Ego se manifeste par une réaction de susceptibilité. Quelqu'un qui a un « Big Ego », c'est quelqu'un qui risque de se figurer à chaque instant que vous attaquez son Ego. Mais ce que je dis là n'est peut-être pas très gentil et risque aussi de n'être pas absolument vrai. De toute façon, comme ils ont aussi souvent beaucoup d'humour, ça compense. Mais là, de toute façon, je crois que nous sortons un peu de notre domaine.

LA MARCHE DES CHOSES

Cahiers Alors, pour y rentrer, je vais vous demander comment, en tant que « producer », se définit économiquement et techniquement votre tâche. D'abord, je crois que vous avez la responsabilité du budget que vous répartissez à votre gré.

Demy C'est cela. Le studio, qui se comporte comme une banque, avance l'argent, et je dois respecter le devis qui a été accepté. Mais finalement, cela revient un peu à ce que j'ai dû faire en France. Pour moi, il n'y a pas de grande différence.

La simple absurdité de ce système du studio, c'est qu'il y a 25 % du budget (qu'on appelle l'Overhead et qui pourrait correspondre à ce que nous appelons les frais généraux) qui sont repris par le studio sur le budget, c'est-à-dire sur l'argent qu'il a lui-même avancé. Moi je trouve ça absolument effarant. Ainsi j'ai 150 000 dollars qui étaient dans le budget du film, mais que je n'ai pas vus et que je n'emploie pas. Mais cet argent sert, justement, pour payer les gens qui travaillent dans l'organisation du studio.

Cahiers Comment fonctionne l'équipe du film, lors du tournage, humainement et professionnellement parlant ? Est-ce plus précis, plus rapide qu'en France, par exemple ?

Demy Il y a d'abord une chose extrêmement agréable, c'est qu'ils sont très très professionnels. On l'a déjà dit mais je le redis ici parce que c'est vrai et que c'est très important. Les comédiens par exemple sont toujours là à l'heure exacte, sachant parfaitement leur texte. Et puis ils savent généralement faire tout ce que vous leur demandez. C'est vraiment une très grande satisfaction que de travailler avec des acteurs américains. Ça a été d'autant plus agréable pour moi que j'avais aussi à travailler avec Anouk et qu'elle n'a vraiment pas été professionnelle du tout. Elle arrivait en retard, elle ne savait pas son texte... enfin cela fait peut-être partie de son charme, mais cela coûte très cher. Tous les autres par contre, hommes ou femmes, étaient absolument irréprochables. Sur le plan des techniciens, c'était exactement la même chose. Et eux aussi étaient tous très gentils et très professionnels. Ils connaissent parfaitement leur travail et on peut leur demander n'importe quoi.

Seulement avec les techniciens américains, il ne faut pas improviser. Il faut bien prévenir à l'avance, sans cela ils sont perdus. Donc il faut leur dire au moins huit jours avant si on a besoin d'un travelling, ou d'une lampe sur la caméra. Parce que si on le demande au dernier moment, ça prend la demi-journée pour l'obtenir. Et ça, c'est l'autre aspect : le côté lourde machine qui met longtemps à s'ébranler.



Le Salon du « Model Shop » : Gary Lockwood.





« La Baie des Anges » : Jeanne Moreau et Claude Mann.

Cela dit, quand ils ont le matériel, tout est parfait. Ainsi le son est tout simplement extraordinaire. Je n'ai jamais vu cela en France. On travaille avec un Nagra. Ils ont leur petite table de mixage — qui est à peu près grande comme un Nagra. Et j'ai eu jusqu'à six micros dans une pièce, avec deux ou trois perchman. Et différentes sortes de micros, suivant la façon dont on veut couvrir le texte et les bruits. Et le son est impeccable partout. Or je n'ai jamais eu l'occasion d'avoir deux perchman en France, et je n'ai jamais vu employer plus de deux micros. En plus, on n'a même pas le temps de les voir s'installer, tout est fait très rapidement et de façon très précise.

Cahiers Ce qui m'a frappé aussi, c'est la décontraction pendant les prises. S'il arrive à quelqu'un de faire un peu de bruit, personne ne s'affole, et ça ne donne pas lieu à une engueulade après.

Demy Ah ça ! Ils sont d'un grand calme. Rien à voir avec les équipes françaises. Et ils sont aimables, souriants, détendus... et finalement, bien que la machine paraisse parfois lourde, ce ne sont pas des gens lourds à traîner. Ils sont légers, parce qu'ils ont chacun une chose bien déterminée à faire et qu'ils la font bien. Au son, par exemple, ils sont quatre, là où en France on en aurait deux, mais à quatre ils font un travail qui est huit fois meilleur...

Cahiers Qu'en est-il des horaires de travail ?

Demy Là c'est assez dur. On a 54 heures dans la semaine.

Cahiers Dont une partie doit être en supplémentaires.

Demy Je crois que les supplémentaires commencent à partir de 48 heures. Mais elles sont payées à peu près trois ou quatre fois plus.

Les choses se passent comme cela : il faut être au studio, disons de 7 heures du matin à 7 heures du soir, sur la base de douze heures par jour. Mais on ne travaille que 5 jours par semaine. Evidemment, cela fait des journées très dures, et les deux jours du week-end sont les bienvenus.

Cahiers Mais est-ce qu'un metteur en scène peut répartir à son gré les heures de travail ? Peut-il par exemple décider qu'on va faire un plus grand nombre d'heures un certain jour et un moins grand le jour d'après ?

Demy Théoriquement, si vous voulez travailler 3 heures un jour et 25 heures le lendemain, vous pouvez. Pratiquement, c'est différent, parce que les comédiens doivent avoir absolument 12 heures de repos consécutives. Mais cela n'est pas le cas pour les techniciens. Les règles syndicales sont différentes. Donc, un technicien peut travailler 16 heures dans la journée.

Cahiers Mais si un technicien travaille seize heures dans une journée, et huit heures le lendemain, touche-t-il les heures supplémentaires pour sa journée de seize heures, ou bien le calcul est-il fait globalement à la fin de la semaine ?

Demy Il y a le salaire à la semaine, comme en France, plus les heures supplémentaires, comptées sur la base des 54 heures (48 plus 6) et ces 54 heures sont réparties comme le metteur en scène le désire, compte tenu du repos des comédiens. Dans un sens, c'est très agréable.

TECHNIQUE ET NOSTALGIE

Cahiers En ce qui concerne le matériel technique, qu'avez-vous eu comme bonnes ou mauvaises surprises ? Dans l'ensemble, il a l'air assez vieillot.

Demy Oui, ça, c'est assez décevant. La caméra, par exemple, c'est toujours l'affreuse Mitchell que je déteste, sans visée réflex. Les cameramen sont adroits, mais de toute façon, avec la correction de parallaxe, même le plus adroit des cameramen fait des fautes. On ne peut pas obtenir un cadrage précis, un plan précis. Et j'ai compris pourquoi. Dans la plupart des films américains, à part Welles, on ne bouge pas. On est en place, et il y a à peine un panoramique. On peut d'ailleurs voir comment sont découpés les films américains : champ - contrechamp, et puis c'est tout. Donc, ils n'ont pas ressenti la nécessité d'avoir une caméra réflex.

Cahiers Pourtant il doit bien y en avoir ici.

Demy Il y en a une à Hollywood. Une Mitchell. Et depuis cette année. Je l'avais louée, mais comme le film a été retardé, elle a été louée ailleurs et je n'ai pas pu l'avoir.

Outre cela, ils ont l'Arriflex. Ils n'ont pas le Caméflex parce qu'ils ont eu beaucoup d'ennuis avec lui, il y a dix ans, quand l'appareil est sorti. Je ne sais pas exactement ce qui s'est passé, toujours est-il qu'on n'en veut pas ici.

Cahiers Vous vous êtes beaucoup servi de l'Arriflex ?

Demy Oui, énormément, parce que j'ai beaucoup de plans de rues pour lesquels je n'avais pas besoin de ce que j'appelle le « veau ».

Cahiers Quant aux tables de montage, elles ont l'air de sortir du musée du cinéma.

Demy Ça, c'est un scandale, parce qu'elles datent des débuts d'Hollywood. Tout ce matériel a été acheté par les studios il y a quarante ans — il a le même âge que leurs règlements — et comme ça leur appartient, ils ne voient aucune raison d'en acheter d'autre, tant que cela continue de fonctionner. Aucune raison d'acheter d'autres caméras, d'autres tables de montage, ou d'autre matériel électrique. Mais sur ce dernier point, il y a eu une exception car je leur ai fait acheter pour mon film des lampes à quartz. Personne n'employait cela à Hollywood. Je dois justement rencontrer Hitchcock qui en a entendu parler et qui voudrait bien savoir comment cela fonctionne.

J'ai fait acheter ces lampes pour pouvoir tourner dans une maison en décors naturels, parce qu'ils n'ont que des gros projecteurs. Alors que les quartz sont de petites lampes qu'on peut placer n'importe où au coin d'un plafond, eux ont toujours les gros projecteurs de studios d'autrefois, qui, pour la même puissance, sont dix fois plus gros. Et on ne peut absolument pas mettre ça en intérieurs naturels.

En tout cas, quand j'ai fait amener les quartz, ça été l'étonnement général. C'est curieux car en France on fait quand même ça depuis dix ans.

Cahiers Et d'où avez-vous fait venir ces quartz ?

Demy Je les ai eus grâce à Michel Hugo, l'opérateur. Michel Hugo est Français, mais il ne connaissait pas cette technique, car il vit ici depuis douze ans (il a donc quitté le cinéma français bien avant la dite « nouvelle vague »). Il a donc cherché, et il a fini par trouver une maison qui faisait ce genre de lampes — pour la publicité, je crois. Mais comme ce n'était pas du tout employé dans le studio, il a fallu discuter pour qu'ils achètent ces lampes. Ils ne comprenaient pas. Ils disaient : « Mais vous avez ici tout le matériel que vous voulez ! » Il a fallu que je leur démontre que ce matériel était inutilisable dans une petite maison de Venice.

Car ils tournent très rarement en décors naturels. D'abord ils ne savent pas comment faire, ensuite, ils ne voient pas pourquoi ils le feraient puisqu'ils ont le studio qui leur appartient, qui ne leur coûte rien, qu'il faut utiliser, en même temps qu'il faut bien faire travailler tous les gens qu'ils emploient. En plus, le studio, c'est beaucoup plus confortable.

Cahiers Pour ce qui est des grues, par contre, il semble y en avoir des collections.

Demy Oui, ils ont tout ce qu'il faut. Des petites, des moyennes, des grandes... J'ai même été épaté quand on m'a montré les Chapman : 20 grues énormes, toutes neuves... malheureusement je n'en n'avais pas l'emploi sur le film.

Cahiers Et comment ont-ils pris ce tournage en extérieurs ? Comment s'y sont-ils adaptés ? Cela les a amusés ou pas ?

Demy Beaucoup. Car finalement tout ce qui est nouveau les intéresse. Le chef opérateur, le chef électricien ont été très bien. Tous les autres aussi, d'ailleurs. Ils étaient très satisfaits de travailler avec une nouvelle technique, cela leur a vraiment plu.

Seulement j'aurai peut-être à me battre pour les tables de montage, car ça, vraiment, c'est une catastrophe. Ce sont les premières moviola, qui sont bruyantes, sur lesquelles on ne voit rien, mais sur lesquelles ils travaillent depuis la naissance d'Hollywood. Alors, sentimentalement, ça peut vous rappeler des souvenirs émouvants, mais pour ce qui est de travailler dessus, c'est épouvantable.

Il n'y a aucune table moderne à Hollywood. Il n'y a pas la Steinbeck, il n'y

a pas de tables italiennes. Il y en a une à San Francisco, que John Korty a fait venir d'Europe. Il est le seul à en avoir une comme cela.

Cahiers Par contre, j'ai vu que le pied de caméra était un bel Elemak italien. Y en a-t-il beaucoup ici ?

Demy Oui, mais la chose est récente. Ça date d'il y a deux ans. Par contre, ils n'ont pas de pieds à tête gyroscopique. C'est ce qui permet, en cours de plan, de refaire le niveau de l'appareil. Eh bien ici ça n'existe pas. Alors j'ai eu quelques plans où, n'ayant pas pu refaire le niveau, le cadrage est de travers.

Tout ça, vraiment, sur le plan technique, c'est de **l'amateurisme.** Je n'en reviens pas de penser qu'une telle industrie, ici, qui met en jeu des millions et des millions de dollars, en soit encore à travailler comme au temps de Charlie Chaplin.

Bien sûr, je sais, ce n'est pas la technique à elle toute seule qui fait la qualité d'un film, et souvent ça ne veut rien dire, mais tout de même, quand dans un panoramique on a envie de rattraper le niveau, qu'on ne peut pas, et qu'on a tous les buildings qui se cassent la gueule, on ne peut pas trouver ça tout à fait normal !

Cahiers Y a-t-il eu dans les autres compagnies, d'autres exemples de films tournés comme le vôtre, en décors naturels ?

Demy Je ne sais pas. Je ne crois pas. Dans les grandes compagnies, en tout cas, ça ne se fait pas.

Quand j'ai parlé de tourner dans de vraies maisons, dans les rues, avec l'Arriflex, ils ont un peu tiqué. Pour eux, tourner avec une Arriflex, ce n'est pas sérieux. La petitesse de l'appareil est suspecte... Voilà un autre préjugé qui leur coûte cher.

Alors, pratiquement, ils ne tournent jamais en extérieurs dans la ville, sauf très rares exceptions. On en reste toujours aux transparences. Ce qu'on tourne dans les rues, ce sont les films publicitaires. Alors peut-être une nouvelle école naîtra-t-elle du film publicitaire, grâce à ceux qui auront appris à tourner dans de vraies maisons et à faire du cinéma-vérité.

Car dans les films publicitaires, là, on trouve du cinéma-vérité. On interviewe des gens dans la rue pour leur demander ce qu'ils pensent d'un produit. Finalement, la nouveauté dans le cinéma vient de là. C'est en tout cas par là que pourraient apparaitre certaines nouveautés de technique ou de style.

Cahiers Et la télévision ?

Demy La télévision est très classique, presque conservatrice. Ils ont souvent repris la technique très classique d'Hollywood, pour le découpage, par exemple. Cela dit, l'ensemble du phénomène télévision, ici, est quelque chose d'absolument énorme, passionnant, fascinant. Une chose dont on pourrait parler pendant des heures.

Cahiers Il est curieux que, quand on parle de rythme américain, au cinéma ou ailleurs, on veut toujours dire rythme rapide. Or ça ne répond absolument pas à la réalité du cinéma ou de la télévision américaine, pas plus qu'à celle de la vie américaine. On a partout un rythme précis, soutenu, mais lent, et même, pour ce qui est du rythme de la vie, beaucoup plus lent que chez nous.

Demy Ça oui : le « rythme américain », ça n'existe pas. La première fois que j'ai été à New York, j'ai été frappé de constater à quel point il se passait peu de choses dans l'espace d'une matinée. Dans un bureau, par exemple, on prend son temps, on parle, et on a effectivement les pieds sur la table. Il faudrait parler de la **lenteur** américaine. Et même le rythme de leurs films est lent. Et les Américains sont lents, pondérés, mesurés.

Cahiers Cela frappe aussi quand on conduit...

Demy Là aussi, ils prennent leur temps. Ils conduisent lentement et prudemment, et dans les rues on n'a pas le droit de dépasser 35 miles. Et ils filment de la même façon. C'est précis, bien fait, mais ils prennent le temps de bien le faire. Et même ils ont peur de la vitesse. Ainsi quand je demande un travelling rapide, ils ont toujours peur que ça aille trop vite, d'avoir un effet de stroboscopie, ou d'autres pépins dont on se fout complètement. C'est une lenteur liée à la perfection technique.

Cahiers Si nous parlions maintenant de votre film ? J'aimerais bien savoir par exemple comment vous avez choisi les comédiens, et si vous avez eu la liberté de prendre qui vous vouliez.

Demy J'ai eu la liberté de choisir qui je voulais, mis à part un petit problème, un peu extérieur, et qui relève de l'anecdote.

J'ai fait comme je faisais en France : appeler les agents, voir beaucoup de jeunes comédiens. Et puis quand on sait qu'un film se fait, les gens envoient des photos, se présentent...

En ce qui concerne Gary Lockwood, je l'avais vu dans une série, à la télévision. L'émission était plutôt ridicule, mais il avait, lui, pas mal de présence. Je l'ai vu également dans un western, et aussi dans le « Space Odyssey » de Kubrick. Là-dessus, je l'ai rencontré, il m'a paru très bien, très sympathique, et correspondant au personnage.

Quant à la fille, Alexandra Hay, je l'ai vu dans une pièce qui s'appelle « The Bird ». La pièce est très mauvaise, mais elle y était très remarquable. Comme elle était absolument le personnage que je voulais, je n'ai eu aucune hésitation.

REVISITER L'AMERIQUE

Cahiers Ce qui me frappe en voyant « The Model Shop », c'est que c'est vraiment la suite — et l'esprit — de « Lola », et en même temps c'est aussi américain que « Lola » était français. Mais peut-être n'aviez-vous pas à être conscient de cela en faisant le film.

Demy Je sais seulement que Jerry Ayres, par exemple, m'a dit que le film était complètement américain. Ça m'a rassuré dans la mesure où j'avais certains complexes, dus au fait que ce n'est pas facile d'aborder comme ça un pays étranger, et ça m'a rassuré de m'entendre dire que ce que j'avais fait correspondait réellement à ce qu'est l'Amérique.

Tout s'est passé ainsi : j'ai quitté la France à un moment où j'étais un peu fatigué parce qu'il ne s'y passait rien, ni à Paris, ni ailleurs. Tout me semblait un peu morne, terne. Depuis, il y a eu les événements de mai, et j'ai bien regretté de n'avoir pas été là, parce que, même de loin, cela semble formidablement intéressant. Bien sûr, je ne puis dire de quelle façon j'aurais pu y participer, mais quand on se trouve au loin et qu'il se passe une chose comme ça chez vous, on a vraiment l'impression de manquer quelque chose.

Mais quand j'ai quitté Paris, c'était vraiment le calme plat, et (sans parler de la difficulté de faire un film), d'un point de vue purement personnel, j'avais un peu l'impression de tourner en rond. J'avais mal, je souffrais horriblement de mes propres limites.

En venant ici, j'allais à la rencontre de choses, de problèmes, qui me paraissaient intéressants, importants. Ce phénomène de la jeunesse, les hippies, les réactions à la guerre du Vietnam, les Noirs... enfin tout ce mélange de l'Amérique avec tous ses problèmes. Et j'ai été complètement fasciné, captivé, par cette espèce de ferment. Et le fait de changer de monde, de changer de langage, m'a ouvert l'esprit, m'a donné un nouvel élan que j'avais un peu perdu. C'est peut-être illusoire, mais tout ce monde où j'étais avant (aussi bien celui de « Lola », d'ailleurs), me fatiguait un peu. J'avais l'impression de piétiner.

En venant ici, j'oubliais un peu tout cela, et j'essayais de repartir sur des bases nouvelles. J'ai vraiment fait le film dans cet esprit-là : découvrir quelque chose. C'est pourquoi j'aurais aussi bien pu l'intituler (un peu sur le principe de Rossellini intitulant son film « Europe 51 » — mais toutes proportions gardées et sans vouloir faire de comparaisons) j'aurais pu l'intituler « Los Angeles 68 ». En tout cas, c'est ce que je voudrais que soit le film.

Mon monde à moi n'a aucune importance. J'ai rattaché mon film à « Lola » parce que j'en avais tout à coup la possibilité. Mais ce film est surtout le documentaire de ce qu'est Los Angeles en 1968, avec les problèmes de la jeunesse, ce à quoi certains jeunes Américains ont à faire face, etc., tout cela m'a paru tellement intéressant que j'ai essayé de m'oublier moi-même, et d'être le type qui arrive là, qui a un œil neuf, qui essaie de parler d'une chose qui est neuve pour lui mais qui lui paraît prodigieusement intéressante. Parce que ce côté de l'Amérique est complètement inconnu, et je ne l'ai même pas vu moi-même entièrement.



Alexandra Hay dans « The Model Shop ».

Pour moi, ce choc était déterminant, j'avais l'impression de sentir le renfermé, en France. J'avais besoin de voir, de connaitre d'autres choses, de parler à d'autres gens...

Cahiers Et le climat humain, en France, n'est pas très agréable...

Demy Oui, il y a cela aussi. J'étais vraiment fatigué de ces rapports qui deviennent de plus en plus crispés, agressifs, vraiment insupportables. Pourtant je suis complètement Français d'esprit, je suis le dernier qui pouvait s'expatrier. Et j'aime bien des choses en France, j'aime aussi ma région, ce qui s'y rattache, ce qui s'y accroche : Nantes, Noirmoutier, ça fait vraiment partie de ma vie... Et partir, ce n'était pas non plus facile. Mais vraiment, le climat devenait épouvantable. Peut-être y a-t-il quelque chose de changé maintenant, à la suite des événements, enfin je le souhaite...

Alors quand je suis venu ici, qu'on m'a proposé tout de suite de faire quelque chose, quand j'ai vu tout ce qu'on pouvait dire ici, tous ces problèmes dont on pouvait parler, et toute cette liberté qu'il y a d'en parler, je me suis dit : je dois faire un film ici, je dois rester ici au moins pour un bout de temps. Ce qui ne veut pas dire que je resterai définitivement.

Car il y a cela aussi qui vous frappe très fort quand on débarque de France : c'est la liberté d'expression qui existe ici dans la presse, la radio, la télévision... Il faut vraiment le voir pour le croire.

Ainsi il y a la chaîne 28 à la télévision (avec une émission comme par exemple « Tempo Two Tempo Three »). Quand on pense à tous les propos qu'on peut y tenir sur le Vietnam, sur l'enseignement, sur la politique américaine... pour un Français, c'est proprement stupéfiant. Le type qui a une réforme à faire, qui a à se plaindre de quelque chose, il peut venir ouvertement à la télévision et personne ne lui dit rien. C'est la liberté complète. Et sur tous les plans. On y parle aussi bien de la contraception que du Vietnam, et dans des termes qui seraient inacceptables à la télévision française.

A cela s'ajoute aussi le côté baroque et incroyable de l'Amérique. Ainsi ce leader des pédérastes qui est venu à la télévision parce qu'il venait de créer un journal et qui disait : « Venez vous abonner », et qui ajoutait que tous les homosexuels désespérés pourraient venir dans la salle de réunion du journal. L'émission passait à midi, à une heure de grande écoute, et comme ça tout le monde a pu avoir tous les renseignements et explications sur ce club. Alors, ce n'est peut-être pas très important, mais cela définit quand même une certaine liberté, et qui fait partie d'un tout.

Cahiers Cette émission passait sur quelle chaîne ?

Demy Sur la chaîne 9. Une chaîne plutôt officielle. On y a vu aussi l'interview d'une prostituée, qui parlait de son métier, de son travail... On l'avait mise de dos parce qu'elle ne voulait pas qu'on la voie, mais elle disait des choses extraordinaires sur son comportement, sa vie en société ou sa vie intime.

Cahiers On a l'air aussi d'y aborder pas mal le problème Noir.

Demy De la même façon... Tout ce que vous voulez. Tout est possible. Et on a beau dire, pour un Français qui tombe ici, ça fait quand même un choc. Là-dessus, on dit quelquefois : oui, mais ça ne résoud pas le problème Noir. Bien sûr, ça ne le résoud pas, et ça pourrait difficilement apporter de solution à un problème qui ne semble pas soluble pour l'instant et qui est un des très gros problèmes de l'Amérique, mais au moins on en parle, et je crois que les choses seraient pires si on n'en parlait pas. Et on en parle très ouvertement. Des Blancs en parlent, des Noirs, et de toutes les tendances. Et celui qui veut en parler, il appelle la chaîne en question, il vient et il explique son cas...

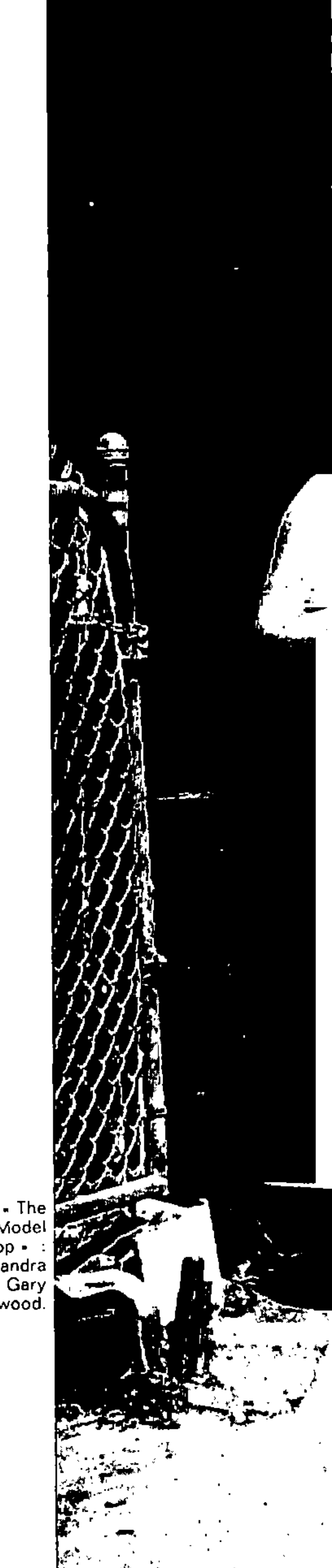
Cahiers C'est donc dans sa télévision, bien plus que dans son cinéma, que l'Amérique, désormais, s'exprime. Sans parler, bien sûr, de l'Underground.

ENCORE UN PEU L'UNDERGROUND

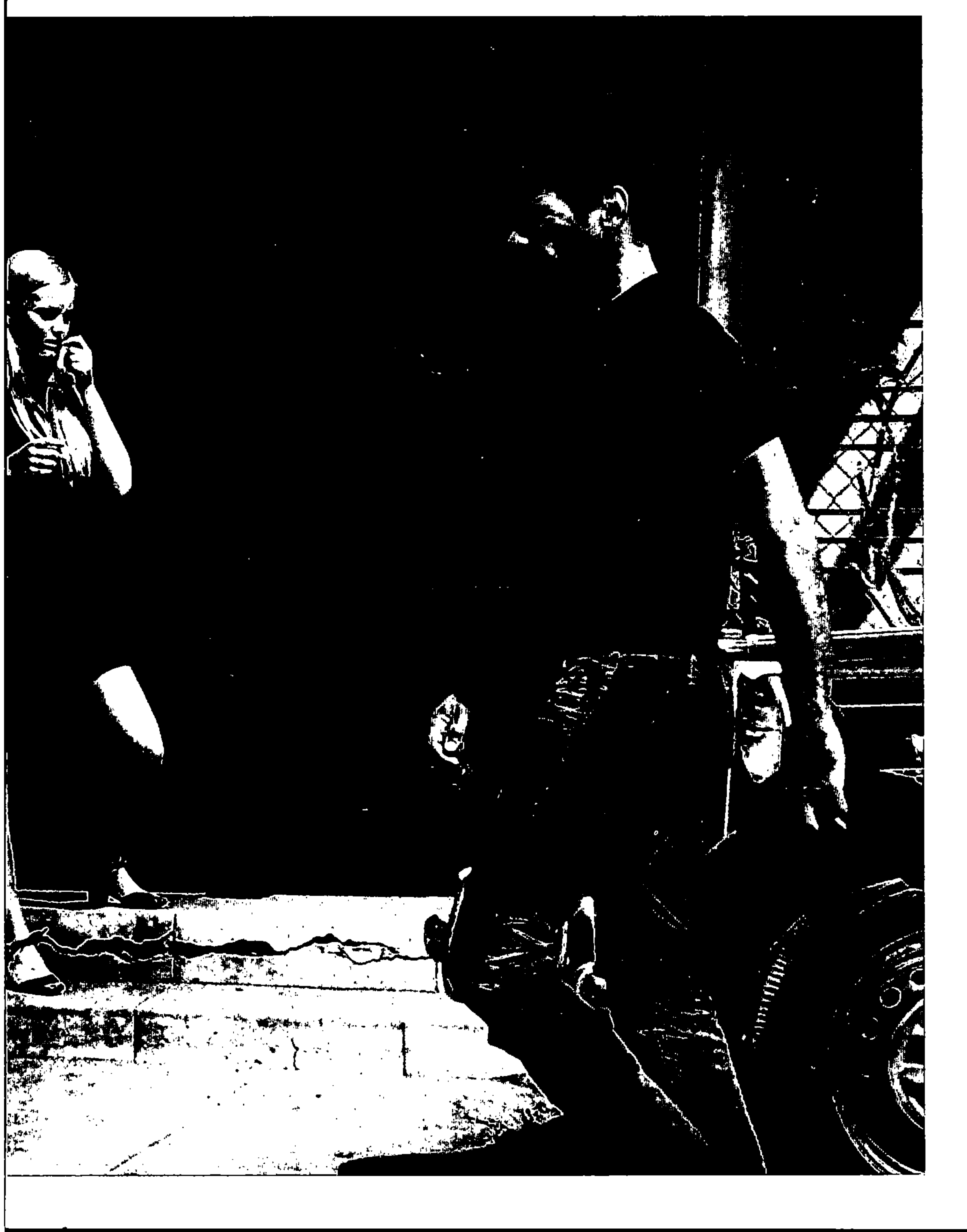
Demy De tous les films que j'ai vus ici en Amérique, un des plus intéressants, et peut-être le plus intéressant de tous, est ce film de Warhol que nous avons vu ensemble : « Bike Boy », qui est vraiment remarquable, quelle que soit l'opinion qu'on ait par ailleurs sur les goûts de Warhol. Ce film est vraiment personnel, et en Amérique, dès qu'on sort de l'Underground, c'est une chose exceptionnelle.

Cahiers Mais on peut se demander si le drame de ce cinéma n'est pas justement que les gens de l'Underground n'en sont pas encore arrivés à se considérer comme faisant un cinéma destiné au public, à tous les publics. On peut se demander dans quelle mesure il n'y a pas chez eux une certaine complaisance dans l'isolement. Ils semblent surtout parler pour les gens qui les aiment, pour les complices, mais sans avoir vraiment la volonté d'investir le cinéma américain — disons Hollywood — pour y changer quelque chose — ou pour tout y changer. Bien sûr, je parle un peu, là, de façon théorique, peut-être qu'ils envisagent le problème sous un tout autre angle — et peut-être ont-ils raison. Seulement on ne peut pas ne pas remarquer le côté — disons névrotique, de leur position.

Demy Oui, mais finalement, cela a-t-il de l'importance ? Je pense que du moment que Warhol arrive à filmer et à être projeté, c'est déjà quelque chose. Il s'exprime, il est vu, il est entendu. Bien sûr, c'est sur Sunset à la Cinémathèque 16 mm, dans une salle de 80 ou 100 places. Et il y a sans doute la même chose à San Francisco, Chicago, New York... mais peut-être même pas à Dallas... (Suite page 58).



« The Model Shop » : Alexandra Hay et Gary Lockwood.



Autres jalons

Le tournage de Jacques Demy à suivre — grande expérience ; la ville à découvrir, qui fermente (avec cet extraordinaire phénomène de la jeunesse en marge) ; les amis à voir et les entretiens à faire : c'était beaucoup. Mais voici un bref bilan, complément de l'entretien Demy qui, sur l'Amérique, dit pas mal de choses.

Vu d'abord, Ami, Maître et Patron : Jean Renoir, qui habite, à la montée des collines, une des belles maisons de là-bas, en compagnie de Madame Renoir et du chat. Il y a roseraie à l'entour, et des oliviers que Renoir planta lui-même il y a vingt ans. Il offre du vin de Californie — très bon, et l'on parle de ce pays, ses beautés et ses drames. Côté films, Renoir tient lui aussi la T.V. comme le grand phénomène. Mais je ne puis tout en voir. Je veux aussi explorer la ville, les gens — et revenir voir Jean Renoir.

L'autre ami, d'une génération à mi-chemin entre celles de Renoir et Demy, est Sam Fuller. Son rez-de-chaussée vitré est un capharnaüm méticuleux qui tient du cabinet de Faust et de la bibliothèque de Babel. Fuller, toujours dans son effervescence habituelle, y parle de ses films et de ses scripts passés et à venir (il a bien dû réaliser un film pour dix scripts qu'il écrivit, et en écrire un pour cent idées qu'il eut), mais il s'intéresse autant aux histoires que vous pouvez lui raconter qu'à celles qu'il peut, lui, raconter. Quelqu'un me révélera d'ailleurs que beaucoup de gens (spécialement scénaristes ou réalisateurs) s'intéressent aux histoires qu'invente sans cesse Fuller (lequel, sans être dupe, ne se fait jamais prier), lesquelles s'en vont ainsi meubler et enrichir des films dont le principe était bien squelettique.

Pour le moment, Fuller vient de subir un échec qui le met dans un état d'extrême euphorie créatrice : le film qu'il devait tourner en août (« The Mistress », ex « The Eccentrics ») ne se fait pas, suite à la défaillance (d'ordre psychanalytique) d'un des principaux piliers de l'entreprise.

Là-dessus, partant à toute vitesse sur une idée de Crista Lang (Madame Fuller, par ailleurs quelque peu correspondante des « Cahiers » pour certaines informations et photos — dont celles de Boetticher, celles de Buñuel et Fuller), il s'est remis à un de ses anciens scripts sur lequel il fonce avec le toujours même enthousiasme. Tout ceci a fait, bien sûr, l'objet d'un entretien — à paraître.

Vu aussi Abraham Polonsky qui termine à la Universal (laquelle boîte, par miracle, lui laissa carte blanche et totale liberté) le tournage de « Willie Boy », histoire d'un Indien dans laquelle les problèmes de l'Amérique passée recoupent étrangement ceux de l'Amérique présente. C'est le premier film d'Abraham Polonsky depuis « Force of Evil » (1948 - Voir « Cahiers » nº 188) à la suite duquel il resta ces vingt ans sans travailler, pour cause de Liste Noire. Sur ce point, comme sur les autres (qui font bien sûr l'objet d'un entretien — à paraitre) Polonsky se montre précis, chaleureux, talentueux. Budd Boetticher, lui, ne nous était connu que par les photos de Crista Lang, et il se révèle à la hauteur de son étrange image. Il vient de terminer le film de sa vie, « Arruza », tourné au Mexique. « Arruza », qui le prit entièrement pendant des années, continue de le prendre encore, et de le faire vivre dans un univers de chevaux et taureaux, chevauchées et corridas.

Je ne dois pas oublier non plus Jerry Lewis que j'obtins finalement de voir. J'avais auparavant vu son Show. Celui-ci est remarquable en ceci qu'il ne se compose absolument que d'histoires, calembours, trucs et numéros issus de la plus vieille tradition du music-hall clownesque, que Jerry entrelarde de ses tressautements et hurlements propres. Mais tout est pris dans un certain inimitable ton, bref, dans un style. Et ce style vient aussi du rythme, de l'extraordinaire tempo dans lequel s'enchaînent les différents éléments du show (gradations et dégradations savantes, non moins savant dosage des mimiques et des histoires — elles-mêmes réparties en fonction de leur « intelligence » ou de leur « bêtise »), et qui fait de ce numéro Lewis une musique d'une remarquable efficacité.

Autre aspect de ce dosage : la façon dont Lewis frôle l'antiaméricanisme dans le moment même où il flatte outrageusement les valeurs les plus américaines (entre autres la famille). Sur ce plan aussi (où l'on frôle à chaque instant aussi bien l'agressivité que la démagogie), on admire l'adresse de Lewis, chimiste et équilibriste.

Quant à l'entretien lui-même (à paraître éventuellement) il fut bref et précis (ou imprécis) comme un cliché de photomaton. Jerry était-il aussi fatigué qu'il le dit ? Toujours est-il me gratifia d'une sorte de show (quelque chose comme : « Buddy Love et le magnétophone ») qui n'était sans doute pas sans quelque charme secret, mais qui limita singulièrement l'échange.

Outre cela, vu deux grandes manifestations de l'Autre Cinéma américain : l'admirable « Faces » de Cassavetes (Cahiers 205) et, non moins admirable, le « Bike Boy » de Andy Warhol (Cahiers 205). Mais il faudrait aussi bien examiner sur cette lancée tout ce qui relève du phénomène global « Underground » et (sans parler de la presse et de la littérature) parler au moins des admirables projections « psychédéliques » qui ont lieu dans les bowls où se produisent les jeunes groupes (le « Kaléidoscope », à Hollywood, et surtout l' « Avalon » à San Francisco — déjà en eux-mêmes spectacles étonnants), mais cela conduirait aussi bien à parler de la musique et des chants qui s'y font entendre. (Je me borne à y noter la découverte que Patrick Straram m'y fit faire de « Country Joe and the Fish » - disques Vanguard).

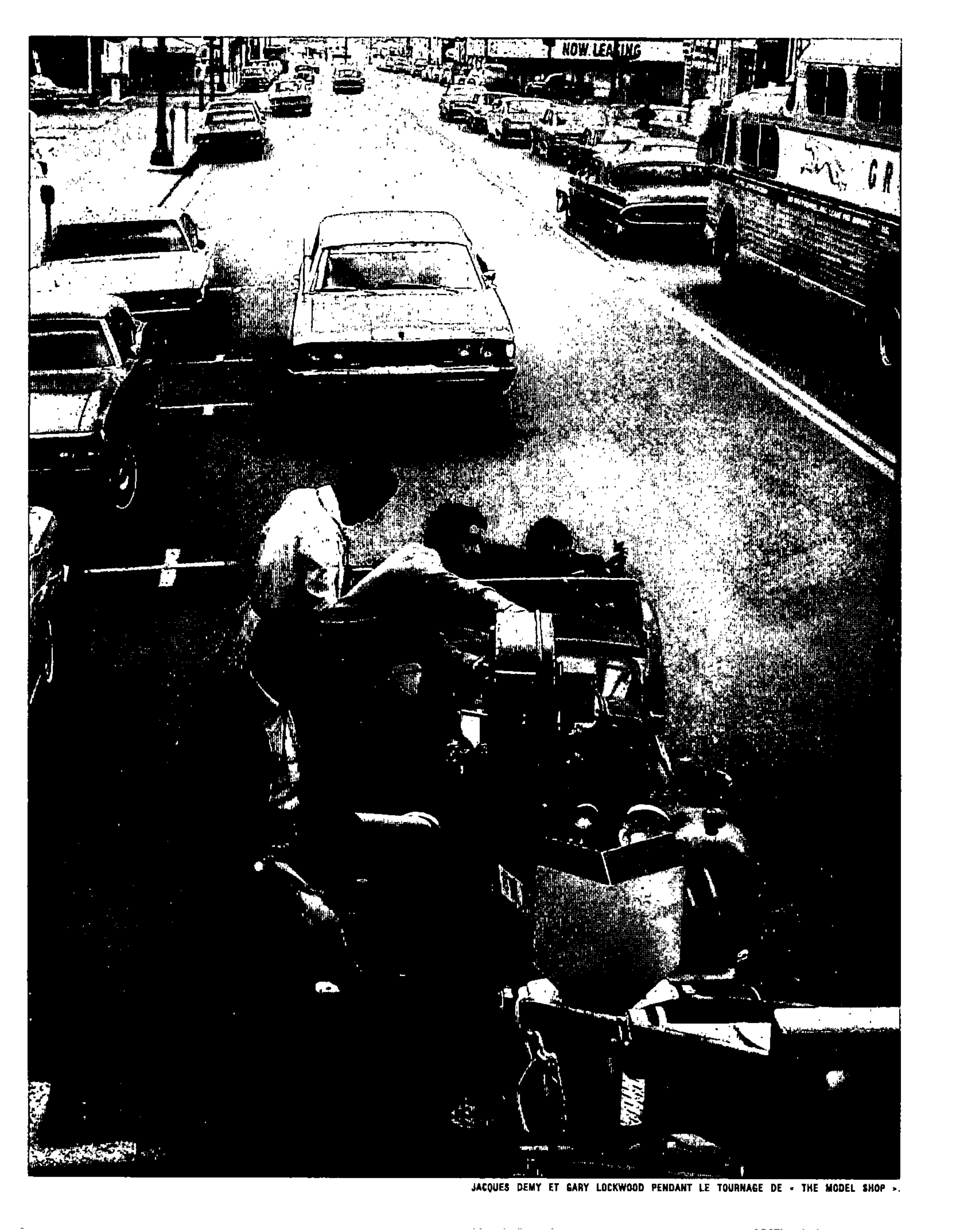
Pour en revenir à des choses plus cinématographiques, je dirai ici quelques mots de ces films dits « pornographiques » (dont chacun se croit toujours obligé de dire que c'est si horriblement ennuyeux) qui furent un soir projetés dans une galerie d'Hollywood au cours d'une petite réception très « Underground », pour tous les amis et connaissances qui voulaient bien se donner la peine d'entrer. Il s'agissait, dans un esprit à la fois de contemplation et de contestation — ou de provocation, de montrer pendant deux heures une suite ininterrompue de ces films sur trois murs-écrans à la fois.

Les réflexions qu'on peut tirer d'une telle projection (jouant ici, à la fois l'accumulation, la dispersion, le temps et le lieu de la manifestation, avec la gentillesse souveraine et détachée qui est la marque du peuple underground) vous font réaliser certaines évidences. Et d'abord que ce cinéma a préfiguré bien des modernités (comme les préfigurait Lumière) qu'on a retrouvées depuis à travers le cinéma-vérité européen ou le cinéma underground américain. Car, toutes les nécessités (techniques, psychologiques, autant que biologiques ou économiques), se sont toujours conjuguées pour imposer l'économie des moyens (temps, argent, force) : on aboutissait nécessairement à un arasement de tous les effets extérieurs, et par là à un cinéma de la continuité, de la neutralité, de la contemplation. On a aussi là (de par un apparent paradoxe) le moyen de déboucher (par le happening auquel ces films peuvent inviter) sur cette fameuse participation du spectateur tant recherchée aujourd'hui. Autre aspect de la chose (fort moderne lui aussi) : on n'a guère de possibilité de porter sur ces films des jugements de valeur. Je me bornerai donc à dire que certains d'entre eux devraient être considérés comme de remarquables films didactiques (ou révolutionnaires) et projetés comme tels.

Le voyage se poursuivit par une visite à Patrick Straram, dans un ranch de Sonoma où il habite une grande cabane et où il écrit. De là, nous partîmes ensemble pour San Francisco (et Berkeley, dont le campus rappelle étonnamment ce que furent nos universités aux mois de mai et juin). C'est là que nous rencontrâmes Shirley Clarke en train de tourner « Ornette Coleman » (Cahiers 205).

A New York, sur le chemin du retour, je devais rencontrer Robert Kramer (Cahiers 205), dont on a pu constater le militantisme absolu.

En tout cas, du premier au dernier jalon : la perpétuelle surprise d'une Amérique toujours **différente**. — M. D.



JACQUES DEMY ET GARY LOCKWOOD PENDANT LE TOURNAGE DE « THE MODEL SHOP ».

DEMY

(Suite de la page 54) Alors bien sûr ce n'est pas énorme, mais c'est assez pour faire exister ce cinéma, et l'essentiel était qu'il existe. Ce qui compte aussi, ce sont les universités, avec un nouveau public, une nouvelle génération, qui diffusent beaucoup de films et qui forment une sorte de circuit parallèle. C'est peut-être l'avenir du cinéma qui va se jouer là.

Cela dit, il est évident que les gens de l'Underground forment un groupe complètement en marge, mais c'est leur logique : ils refusent l'intégration. Leur personnalité est justement de rester dans leur coin et de ne pas chercher à avoir une vraie distribution. Et finalement, je les comprends : si j'étais Américain, c'est ce que je ferais.

Comment pourraient-ils envisager de fonder un autre système ? Ou de renverser celui d'Hollywood ? Il y a eu certains indépendants qui se sont réunis pour essayer de former leur propre distribution, mais jusqu'ici cela a échoué. Alors leur tactique, maintenant, est de continuer, tant bien que mal, à être là, à exister.

Cahiers Mais quelque chose, aujourd'hui, ne serait-il pas possible pour eux à Hollywood même ?

Demy Je ne sais pas, peut-être. Peut-être que si des jeunes cinéastes indépendants allaient trouver des gens comme Jerry Ayres, ou Kenneth Hyman, ou Bob Evans, ils pourraient faire un film. Mais peut-être n'auraient-ils pas le « last cut ». En tout cas, ils se heurteraient tout de suite sur des détails — sur des détails que peut-être eux-mêmes connaissent d'avance, c'est pourquoi ils préfèrent refuser eux-mêmes une conversation qu'ils estiment inutile et trouver tout seuls un autre moyen de faire des films.

De toute façon, dans l'état actuel des choses, on peut dire que le système d'Hollywood est un système complètement wrong, absurde, et qu'ils ne peuvent pas s'en sortir comme ça. Ce n'est pas possible. Et ça n'est pas prêt de s'améliorer, car il y a vraiment trop de choses qui clochent. Ils ne font que s'enfoncer. Ils ne sont vraiment pas prêts à faire leur révolution.

UNE EVOLUTION RATEE

Cahiers Nous retombons donc sur cette histoire de « last cut », décidément obstacle infranchissable. Peut-être faut-il, une fois de plus, y revenir.

Demy Pour moi, finalement, j'ai l'impression que l'on bute, là, sur une question un peu dépassée.

Peut-être suis-je un peu trop confiant envers les gens, mais j'ai tout de même l'impression qu'à partir du moment où l'on est un peu ouvert, où l'on parle avec eux, producteurs ou distributeurs, des problèmes qui se posent, de ce qu'on veut, de ce qu'on ne veut pas, j'ai l'impression qu'on peut leur prouver qu'ils ont tort, qu'on peut obtenir, à tout le moins, un arrangement.

De toute façon, en ce qui me concerne — et c'est là un point de vue purement personnel — le droit au montage n'est pas une chose qui m'arrêterait. Parce que le montage, je le fais au tournage. Et après tout, pour la plupart des films, on coupe le début et la fin et on colle. Ce n'est pas fait sur le montage. Donc, on ne peut rien changer.

Ce qu'on peut faire, bien sûr, c'est couper carrément des scènes et alors le film devient incompréhensible. Or ce n'est pas ce que cherchent les producteurs et distributeurs.

Donc je crois qu'ici, comme en France, c'est un peu devenu maintenant un faux problème, et, en principe, ce n'est pas une chose sur laquelle je me buterais. Sauf dans un cas particulier comme celui des frères Hakim, en France, qui, eux, pour ce qui est de mutiler les films, sont vraiment dangereux.

Ici, dans les grandes compagnies, il est assez rare qu'ils reprennent un film complètement. Finalement, c'est au stade du scénario que tout se joue. Ils le refusent ou ils l'acceptent, mais dès l'instant où ils acceptent le scénario ou l'idée d'un film, il n'y a pas de raison pour qu'ils reviennent dessus.

Cahiers Je pense ici à ce que vous avez dit tout à l'heure des rapports humains. Sur ce plan, il semble que ça se passe vraiment mieux qu'en France.

Demy Je peux difficilement faire une comparaison précise. Tout ce que je ressentais, au moment de quitter la France, c'est que les Français étaient devenus tendus, agressifs — et peut-être y avait-il à cela une raison, en tout cas il y aurait vraiment beaucoup de choses à changer pour obtenir que les rapports entre les gens soient un peu plus normaux. Et sur ce plan précis, les Américains n'ont pas ces problèmes. Ils en ont d'autres, mais qui n'affectent pas les relations humaines. C'est très agréable de découvrir ici qu'on peut avoir des rapports normaux avec les gens, que par exemple on ne court aucun risque de se faire engueuler dans une boutique. Dans les rapports d'affaires, tout se passe d'une manière détendue, et disons, là aussi, normale, alors qu'en France cela se passe le plus souvent dans une atmosphère de méfiance, d'agression, pour ne pas dire de violence.

Cahiers C'est ce qui frappe beaucoup ici : l'absence de méfiance.

Demy Oui, les Français disent que c'est de la naïveté, mais je ne le crois pas. On a là des gens qui s'expriment simplement et qui ont des rapports simples, c'est tout.

Cahiers Je crois que vous aviez quelque chose à ajouter en ce qui concerne cette catastrophique « Nouvelle Vague » d'Hollywood, dont nous avons déjà un peu parlé.

Demy Le cinéma américain était beau sur l'action, la simplicité, et même les réflexions sur la vie étaient toujours vraies, humaines, simples. Que s'est-il passé ? Ils n'ont pas su évoluer. Ils ont simplement constaté que les films hollywoodiens étaient de plus en plus souvent des échecs et que, par contre, les films européens avaient de plus en plus de succès. Or ils ont mis ce succès, non pas sur le compte de la simplicité ou de la vérité ou de la liberté de ces films (car c'est là au fond la vraie raison de leur réussite), mais sur le compte d'un certain intellectualisme dont ils se font en plus une idée ahurissante.

DOLLAR ET INTELLIGENCE

Donc, ils se sont dit (la jeune génération des Rosenberg, Jewison et autres, ainsi qu'un certain nombre de producteurs) : nous allons, nous aussi, faire des films à problèmes. Mais tout est faux au départ, et le résultat c'est qu'ils tombent dans l'intellectualisme au pire sens du terme, car les problèmes sont pris d'une façon idiote, pas traités du tout, et le résultat est ridicule.

La seule chose qui peut relever le cinéma américain, ce sont les francs-tireurs : ceux de l'Underground, les indépendants, l'équipe de New York, Shirley Clarke, ou aussi bien Juleen Compton, si elle continue à faire des films ici, bref : tous ces gens qui ont vraiment compris quelque chose et qui travaillent à le faire admettre. Ce sont les seuls qui peuvent apporter des idées nouvelles, un sang nouveau.

Mais c'est un cinéma qui est tellement loin d'Hollywood, qui a si peu de rapports avec toute cette organisation, que je me demande comment ça pourrait devenir un grand cinéma. Car c'est un cinéma sans vedettes, c'est à tous points de vues un cinéma de pauvres. Or Hollywood n'accepte pas cela et n'est pas encore prêt à l'accepter. Le jour où Hollywood aura compris, ce jour-là on aura peut-être de nouveau un grand cinéma américain, mais tant qu'ils n'auront pas compris que le star-system est une ânerie, tant qu'ils croiront que plus un film est cher, meilleur il est, il n'y aura rien à faire.

Cahiers Est-ce la « richesse » du film qui leur fait aimer tellement « Space Odyssey » ?

Demy Oh, ça y est pour beaucoup, oui ! On y voit des tas d'effets, de décors, de trucs, que seul le dollar peut payer. Mais de toute façon, tout dans ce film m'a semblé complètement ridicule. La façon, par exemple, dont on enchaîne sur le vaisseau spatial à partir des singes est un des effets les plus pompeux et les plus grotesques que j'aie jamais vus. Mais c'est le sentiment général qu'on a en voyant ce film : la prétention et la bêtise en même temps.

Cahiers Je n'ai pas vu le film, mais ce qui me semble le pire, dans tout ce

cinéma néo-hollywoodien, c'est bien Arthur Penn, avec « The Chase », et « Bonnie and Clyde ».

Demy « The Chase » est un film que Penn a réalisé après l'échec de « Mickey One ». Il lui fallait s'en sortir d'une façon ou d'une autre, et c'est pourquoi il a accepté cette affaire, montée par Sam Spiegel. Mais c'est un film complètement déplaisant. Par contre, je crois qu'il tenait vraiment à « Bonnie and Clyde », mais celui-là, je ne l'ai pas vu.

Il n'y a pas à dire : ils sont vraiment perdus, coincés, à Hollywood. C'est invraisemblable, je n'arrive pas à réaliser. Comment peuvent-ils continuer à travailler avec des règles établies depuis quarante ans, tout en se demandant tout le temps pourquoi ça va mal, sans s'apercevoir que le monde a changé, que le cinéma a changé, que le public a changé... ? C'est stupéfiant, les bras vous en tombent.

Cahiers Avez-vous déjà eu des réactions de la part des gens qui ont vu le premier bout-à-bout de « The Model Shop » ?

Demy Comme ce sont des amis, ils ont un préjugé favorable, forcément. Mais les réactions du monteur et de certains techniciens sont très intéressantes. Ils ont été très impressionnés par le fait de voir la ville, de la voir d'une façon qu'ils ne connaissaient pas encore. Moi, j'ai toujours essayé, en tournant le film, d'être logique avec la ville, de respecter sa logique propre, à l'intérieur du scénario, sans jamais tricher avec elle.

Pour moi, c'est nouveau, car c'est une chose que je n'ai encore jamais faite dans cet esprit-là. Et je ne peux pas encore la juger. Si je peux essayer de situer un peu le film par rapport à ce que j'ai déjà fait, je dirai que ce sera plus près sans doute de « La Baie des Anges » que des « Parapluies » ou de « Lola ».

Ç'aurait été vraiment intéressant de faire un journal de tournage, un récit des événements au jour le jour, car ç'a été vraiment curieux, passionnant, et pour moi je n'ai pas arrêté de découvrir et d'apprendre, au fur et à mesure, des choses extraordinaires.

LE FILM EN ACTION

Cahiers Avez-vous inclus dans le film, en cours de tournage, certaines des choses auxquelles vous avez pensé, ou que vous avez découvertes ?

Demy Non, pas vraiment, à part quelques petites phrases par-ci par-là. Je ne pouvais pas réellement improviser car j'étais encore un peu tenu par tout un tas de choses que je ne dominais pas totalement, comme la langue, par exemple.

Mais avant d'écrire le scénario, j'avais longuement visité et exploré la ville, les gens, et c'est de là que j'avais tiré beaucoup d'idées. Au départ, j'avais juste trois pages, c'était l'idée du film telle que je l'avais eue l'année d'avant en venant ici. Puis je suis revenu en France, où j'ai passé l'été, et je suis revenu en Amérique pour le Festival de San Francisco où j'ai rencontré Jerry qui a monté l'affaire. Ensuite, je suis resté ici d'octobre à février pour écrire le scénario. Je l'ai d'abord écrit en français, puis j'ai revu le tout avec Jerry qui m'a été très précieux.

Cahiers Vous avez pratiquement écrit le scénario au fur et à mesure que vous exploriez la ville...

Demy Absolument. Je partais, je regardais, je trouvais des endroits qui me donnaient des idées pour des scènes, ensuite j'ai fait une espèce de montage de ce qui me semblait le plus intéressant.

En somme, le repérage et le scénario se sont faits en même temps, les scènes naissaient en même temps que les décors que je voyais et les personnages en même temps que les gens que je rencontrais. C'est une méthode que j'aime beaucoup.

Cahiers J'ai remarqué une phrase dans le film, qui est un hommage à Los Angeles.

Demy Cela a fait bondir plein de gens parce qu'ils trouvent la ville laide, affreuse. Je trouve, moi, que c'est une ville pleine de poésie. C'est la poésie vivante, la poésie en action. C'est aussi une ville qui garde son esprit tout en étant en perpétuel changement, car tout s'y renouvelle tout le temps, un peu comme se renouvellent les cellules du corps, ou comme on renouvelle ses pièces de vêtements. Ça, c'est de l'intelligence, et Los Angeles est une ville profondément intelligente. Mais les Américains ne l'aiment pas, ou ont honte de l'aimer, je ne sais pas. On considère San Francisco comme une ville beaucoup plus belle. Elle est belle, c'est vrai, mais comme on le dit d'une carte postale. Elle est finalement sans surprise. Alors que ce qui m'a étonné dans Los Angeles, ce sont les surprises qui surgissent perpétuellement, dans chaque rue, à chaque carrefour. Et c'est ce genre de choses qui m'a guidé dans le scénario, par exemple pour toutes les scènes où le garçon suit Lola, cette sorte de recherche de quelqu'un, l'aventure de la recherche.

Et le portrait du gars est lui-même un condensé de plusieurs types que j'ai rencontrés, questionnés, avec leurs différents problèmes par rapport à la société américaine actuelle, leurs idées, leurs difficultés... je crois que j'ai donné là un reflet assez juste, assez précis, de ce qu'est un jeune californien en 1968.

Cahiers La scène des hippies, interprétée par le groupe des « Spirit » fait évidemment partie des choses que vous avez découvertes ici. Comment se sont-ils comportés dans le film ?

Demy Ils étaient fous de joie, ravis. En plus, je leur ai demandé d'écrire la partition du film, ce qui constitue un assez gros travail, mais ils s'y sont mis avec la même ardeur, car ils sont purs et ils sont enthousiastes. Et ils ont toujours tout fait avec le plus grand naturel, la plus grande simplicité. Absolument rien de frelaté, ni même de composé. Je les ai pris comme ils étaient, et ils se sont comportés comme ils se sont toujours comportés, avec la même aisance. Et je crois que cette aisance ne se trouve qu'en Amérique.

EN DEHORS

Cahiers Est-ce que le joueur de trompette sur la plage fait partie de la même bande ?

Demy Non. Il s'agit là d'un détail que j'ai pris en me promenant à Venice, un matin. Au milieu du silence, tout à coup, j'entends le son d'une trompette. Je me dirige vers le son, et j'arrive sur la plage pour voir, là, tout seul au milieu de cette immense plage, face au soleil, un type qui jouait de la trompette. Je me suis approché, on a parlé un peu. Il était heureux, c'est tout. Il était simplement là pour exprimer un sentiment de joie profonde qu'il avait. La Californie, de ce point de vue, est un endroit formidable pour tous les jeunes hippies, ou tous les jeunes artistes, écrivains, peintres ou acteurs, qui ne font rien ou presque, et à qui le climat permet de vivre avec presque rien.

Cahiers On peut finalement vivre partout avec presque rien, mais ce qui est magnifique ici, c'est de voir comment la chose a été érigée en principe et organisée en système.

Demy Cela, c'est passionnant, mais sans le climat, les choses n'auraient pas été aussi faciles. On l'a bien vu à San Francisco, où le froid a fini par poser des problèmes terribles.

Ici, jamais de froid, jamais de pluie. Donc, pas besoin de gros vêtements, pas besoin de chauffage, et possibilité éventuellement de dormir dehors. Tout ce qu'il leur faut, c'est un jean et une chemise qu'ils portent à longueur d'année. Ils bouffent un hot dog de temps en temps, ils vivent avec un demi-dollar par jour, et ils sont parfaitement heureux comme cela. Pour se déplacer, dans cette ville où il faut absolument une voiture, ils font du stop, et ils trouvent toujours quelqu'un qui les prend.

Ils sont heureux, aussi, parce qu'ils ne se sentent pas seuls. Ils sont toute une communauté. Rien qu'à Los Angeles ils sont dix mille comme cela, sinon plus. Ils passent leur temps à se voir, se parler, se réunir, s'aimer, rêver... ils sont très velléitaires, la plupart ne savent pas trop quoi faire, sauf fumer de la marijuana, et finalement, ils ne font pas grand-chose.

Mais ils sont en état de révolte contre la société américaine, et leur révolte, c'est justement **d'exister** en dehors de cette société. Et peut-être que la force

de l'autre société américaine, c'est de ne pas combattre cela, c'est de laisser exister, c'est de laisser vivre, en coexistence, sans qu'il se passe rien. Ce qu'il va advenir de ce mouvement, dont la base jusqu'ici est la non-violence, je n'en sais rien. Peut-être va-t-il pourrir de lui-même, peut-être va-t-il prendre d'autres formes...
Mais pour le moment à San Francisco, les choses sont devenues très difficiles pour eux. Le premier pépin, comme je le disais tout à l'autre, a été le climat, assez rigoureux. Dès le premier hiver, il y a eu des problèmes. Impossible de camper, il fallait bien trouver à se loger, et ils n'avaient pas assez de logements. Ils se sont groupés, entassés comme ils pouvaient, mais ça a été très dur.
Quand j'étais à San Francisco, j'avais l'idée d'un projet que j'ai commencé d'écrire, et j'ai eu une longue conversation avec le type qui dirige « Oracle », qui est à San Francisco l'équivalent de « Free Press » ici. Et il m'a dit que ça tournait plutôt mal. Ils étaient à la fois mal nourris, pas mal drogués évidemment, syphilitiques à 90 %, et pas soignés.
Cahiers Il semble justement qu'ils ont essayé de passer à un autre stade, et de se donner les moyens de cette société libertaire qu'ils ont tenté de fonder, d'abord en s'organisant pour les soins et la nourriture, ensuite en fondant des cliniques. Je crois même qu'ils envisageaient la création d'écoles.
Demy Ils ont effectivement organisé pas mal de choses, comme la « free clinique » et les magasins gratuits. Et il y a aussi les Diggers, qui sont les hippies chargés de nourrir les autres hippies, en se procurant par un moyen ou un autre, de la nourriture, des vêtements, ou de l'argent. Ils ont ainsi organisé à l'intérieur de leur propre société, une autre société chargée de subvenir aux besoins matériels. Ils passent des annonces dans les journaux en demandant aux gens de leur donner ce qu'ils ont en trop, ils font des collectes, ils mendient, ils créent des fonds d'aide (il y en a un à Hollywood, qui est la Maison des Diggers), en somme c'est une sorte d'Armée du salut.
Cahiers Et ça rappelle aussi les moines mendiants du Moyen Age...
Demy Oui, ça rappelle certaines choses, et en même temps tout est tellement différent... De toute façon, c'est très fascinant, très émouvant de les voir ainsi, très doux, très pacifiques, absolument purs dans leurs intentions, et fermement décidés, avec toute leur gentillesse, à détruire la société américaine pour créer un monde nouveau.

ENTRE DEUX MONDES

Cahiers Avez-vous l'intention de faire un autre film en Amérique, et sur l'Amérique ?
Demy Il y a tellement de choses dont il faudrait parler... mais en ce moment, je ne pense pas à un autre film. Tout simplement parce que celui-ci n'est pas encore fini et que je ne peux pas penser à deux choses à la fois. C'est affaire de tempérament. J'ai besoin d'avoir l'esprit complètement dégagé pour pouvoir passer à autre chose. A ce moment-là, je peux commencer à reprendre conscience, à regarder les gens, leur parler, et tout d'un coup je m'accroche à une idée qui me paraît intéressante et je travaille.
Pour le moment, je ne sais pas du tout quelle direction je vais prendre, je vais peut-être faire un film ici, ou peut-être en France, je verrai.
Cahiers Dans « The Model Shop », le lien qui a permis à beaucoup de choses de se faire, c'est le personnage de Lola, qui fournissait une base de départ, et qui était, dans ce film américain, un personnage français. Je me demande maintenant si, faisant un autre film ici, vous n'auriez pas envie de faire quelque chose qui soit purement et directement dans et sur l'Amérique.
Demy Je crois maintenant, en effet, que le personnage de Lola m'a aidé en tant que regard étranger. Et j'avais sûrement besoin de cette aide — qui était aussi une justification — car le défi que cela représentait pour moi de faire un film ici me faisait au début un peu peur. Maintenant je n'ai plus ces problèmes, ou ce complexe, et je pourrais entrer beaucoup plus facilement dans un sujet traitant de problèmes purement américains. De ce point de vue, je n'aurais aucune retenue, et je vais peut-être profiter de cette ouverture pour me lancer dans une entreprise de ce genre.
En même temps, je ne peux pas changer l'esprit dans lequel je travaille, et ce film sera de moi, avec ce que je pense et ce que je suis. Je ne peux pas non plus traiter d'un problème américain avec un point de vue américain, ce ne serait pas possible. Simplement, je n'aurai pas besoin, pour parler des choses de l'Amérique, de prendre l'artifice, comme j'ai fait pour ce film-ci, d'un personnage français.
Cahiers Cet artifice était d'ailleurs une nécessité.
Demy Oui, mais je dis artifice dans la mesure où c'est mon monde à moi (qui est mon artifice) qui m'aide à écrire, à créer quelque chose. Mais en fait, dans le film, le personnage de Lola est très secondaire, très accessoire, comme vous avez pu vous en rendre compte.
Cahiers Il n'est pas accessoire dans la mesure où il fait partie du cadre, de l'ossature, et que l'ossature n'est jamais accessoire. Seulement, dans le cas de votre film, la raison d'être de cette ossature était de permettre à tout le reste d'entrer. En plus, au fur et à mesure de votre travail, les choses qui n'arrêtaient pas d'entrer dans le film vous ont tellement intéressées que vous avez perdu de vue cette ossature qui leur avait permis d'entrer. Pour celui qui voit votre film de l'extérieur, les choses sont un peu différentes, on s'intéresse également à tout et on ne peut pas faire autrement puisque de toute façon on ne peut plus rien dissocier.
Demy Moi, de toute façon, je vois mal, je juge mal ce film dont je ne suis pas encore sorti. Et quand j'en serai sorti, j'aurai sans doute envie de penser à un autre. Et sans doute le ferai-je ici. En y repensant, c'est évident.
Pourtant j'aurais bien aimé revenir travailler en France. Le mieux serait d'alterner : un film ici, un film en France, mais je crois que ce serait difficile. En même temps, j'ai peur de m'éloigner trop longtemps de la France. Peur de ne plus être au courant des choses. Dans le monde actuel les nouvelles vont très vite, on ne reste pas ignorant des événements, mais on ne les vit pas tous, et on a l'impression de manquer quelque chose. J'aurais très peur de rester dix ans ici et de revenir en France pour m'apercevoir que je ne suis plus dans le coup. C'est probablement ce qui m'empêchera de faire une carrière complète ici.
Finalement le mieux c'est de se sentir disponible, sur tous les plans, et de se tenir prêt à faire ce qui sera le plus intéressant.
En tout cas ce ne sont pas les propositions qui manquent ici, ça tombe, ça pleut (c'est comme à Cherbourg), ce qui n'est pas le cas en France. Et ça m'a vraiment stupéfié, parce qu'enfin ils ne connaissent guère qu'un film de moi (à part ceux qui ont pu voir les autres dans les universités), et c'est « Les Parapluies ».

LA PART DES LAMPES

Cahiers De ce point de vue, avez-vous l'impression d'être une exception ou est-ce que vraiment ils ressentent le besoin d'un apport de sang neuf ?
Demy Je ne sais pas, car là non plus je ne sais pas exactement ce qu'ils ont comme critères. Et je me méfie un peu de leur côté tellement expansif, presque trop gentil. Je me dis parfois qu'ils ne croient pas ce qu'ils disent, comment savoir ? Ils ont tellement envie de vous faire plaisir. Ils aiment tellement les grands adjectifs. La façon dont ils disent « Oh ! It's Maaarvellous !... It's Fantaaastic !... » Ils sont un peu comme les gens du midi : ils exagèrent toujours un peu.
En tout cas c'est ce qu'ils disent : on attend... on attend des gens nouveaux, on attend des idées nouvelles, on attend du sang neuf. Mais quand ils me disent ça, je fais quand même la part des choses. Après tout, ils n'attendent pas après moi pour changer quoi que ce soit. Mais peut-être que sur certaines petites choses...
Ainsi dans le domaine de l'éclairage, j'ai tout de même pu leur apporter quelque chose de précis avec les lampes à quartz. Et c'est à cause de cela

qu'Hitchcock veut me voir. J'en suis très heureux. C'est aussi bête que cela, mais moi cela me fait plaisir. Alors, on va peut-être commencer sur les lampes, mais ça finira sûrement autrement. Et après tout, les lampes, c'est une entrée en matière comme une autre.

Ce truc nouveau les a vraiment épatés. Et Michel Hugo, maintenant, un type complètement inconnu qui faisait de la T.V., le voilà qui tourne cette très grosse production avec Jack Lemmon et Catherine Deneuve, et il est engagé pour faire ensuite un film où Charlton Heston sera acteur et producteur. Michel est parti pour devenir un des grands opérateurs d'ici. Tout ça à cause des lampes à quartz ! C'est incroyable !...

Cahiers Et est-ce que le tournage en décors naturels va laisser chez eux quelques traces ?...

Demy Avec eux, on ne sait jamais... en tout cas l'expérience a été passionnante.

Le premier jour, ils étaient complètement perdus. Nous étions dans une petite maison de Venice, et ils se sont tous demandés comment on pouvait tourner dans une chose comme ça, comment on pouvait bien extraire un plan d'un endroit aussi petit. Ce qui est curieux, c'est qu'il y a longtemps que Shirley Clarke, Leacock, et tous les autres à New York faisaient cela depuis longtemps dans leur coin. Mais ils sont tellement coupés du monde, ici, que cela ne leur est pas encore parvenu.



UNIVERS PARALLELES

Cahiers Mais les jeunes New-yorkais ont-ils fait ce qu'il fallait, de leur côté, pour que cela leur parvienne ?

Demy C'est la position de l'Underground : ils ne veulent pas s'intégrer, car ils ont l'impression que s'ils s'intègrent ils sont foutus. Est-ce dû à leur Ego dont ils parlent tellement ?... en tout cas il y a chez eux à la fois une sorte d'orgueil et une grande insécurité. Et peut-être que leur peur d'être bouffés vient de ce qu'ils se sentent trop faibles, et qu'ils craignent, s'ils affrontent le système, de n'être pas de taille à lui résister, et de se laisser manger par lui, au lieu de le changer. J'ai souvent parlé avec des metteurs en scène. Je leur ai souvent dit : mais pourquoi ne vous rassemblez-vous pas, pour protester, pour vous imposer, pourquoi ne déclarez-vous pas : maintenant, c'est fini, nous ne voulons plus faire ceci et cela, nous allons faire ce que nous avons envie de faire ? Il n'est pas question de vous laisser faire par le système, c'est à vous de prendre les devants et de faire autre chose, mais ils disent : non, le système est trop fort, on ne va pas y arriver !

Je tâche de leur expliquer que nous avions nous aussi, avant 59, un système qui n'était plus viable, et que nous avons fait de notre mieux pour le remplacer par autre chose et tourner les films que nous avions envie de tourner. Le résultat n'est sûrement pas parfait, mais enfin le fait est là que ces films existent et que pas mal d'autres jeunes ont pu en faire après nous, ce qui avant 59 n'était absolument pas concevable.

Ici, ils ont quelques journaux dans lesquels ils peuvent s'exprimer, je leur dis : pourquoi ne vous réunissez-vous pas pour y dire ce que vous avez à dire, et partir de là pour faire ce que vous avez à faire. Vous êtes de toute façon le cinéma de demain, alors allez-y !... Mais il y a quelque chose qui ne va pas. Ils n'osent pas. Une sorte de timidité aussi, et peut-être qu'en même temps ils ont peur de ne pas rester toujours aussi purs qu'ils le sont maintenant. Peut-être qu'il y a encore, dans leur haine ou leur crainte du dollar, un peu trop de respect pour le dollar.

Pour eux, je suis quelqu'un qui est en train de se faire bouffer par le système. Ils m'ont tous dit ça, les gens de l'Underground, les réalisateurs, les journalistes : Comment ! Vous faites un film à Hollywood ! vous n'avez pas peur de vous faire manger par le système ? Vous allez voir ! Ils vont vous posséder !... Je leur disais : « Mais non, il n'y a aucune raison, je ne vois pas du tout pourquoi je serais mangé !... De toute façon, je n'utilise pas le système pour les servir, eux, mais pour servir à **mes** fins, qui sont ce film que je veux faire. Je profite de leur organisation, de leur méthode, de leur technique, en éliminant ou en ignorant tout simplement ce qui ne me plaît pas, et j'applique tout cela à ma méthode à moi. Bien entendu, dès l'instant qu'ils pointent le bout de l'oreille avec leur système, je refuse, je n'en n'ai pas besoin, ça ne m'intéresse pas, je ne saurais pas quoi en faire, donc je n'ai aucune raison d'accepter. Si je sens que je peux discuter, alors je discute, si je sens que ce n'est pas la peine, alors je laisse tomber et je fais le sourd. A partir de là je ne vois pas comment on me boufferait. »

Mais je n'ai jamais réussi à leur faire admettre cela. Je crois qu'au fond, ils ne se sentent pas sûrs d'eux, et que, peut-être, ils ont peur de succomber aux dollars.

L'importance du dollar, ici, c'est fou. L'Américain à qui vous dites que vous vous fichez de l'argent et que vous voulez vivre comme ça vous plait, il vous prend pour un anormal. C'est pourquoi la révolte des jeunes est capitale, car c'est aussi une révolte contre le dollar.

OU L'ON RETROUVE L'EXOTISME

Cahiers Avez-vous une idée de ce que seront les réactions des gens à votre film ? Pensez-vous qu'il plaira ?

Demy Oh moi, je ferme les yeux et je fonce. J'ai vraiment fait pour le mieux, et j'ai essayé de traduire aussi justement que possible un sentiment que j'avais et qui était assez violent. Mais je n'ai aucune idée de la façon dont ils vont recevoir cela.

Ce film va être la simplicité même, jusque dans sa technique. J'ai toujours voulu rester au plus près de la réalité, pour être le plus juste et le plus clair possible. Malheureusement, ce qu'ils aiment ici, c'est absolument le contraire : les trucs, les trames, les longs foyers, les couleurs qui changent, les courts foyers... et les monstres, les freaks, ah si j'avais des freaks !... Alors, bien sûr, quand je vois ce goût qu'ils ont pour le bizarre, je m'inquiète un peu et je me dis que je cours le risque de passer à côté.

Ainsi « Fahrenheit », par exemple, les a laissés complètement froids. Neuf Américains sur dix n'y ont absolument rien compris. Ils sont passés complètement à côté. La simplicité du film les a laissés indifférents, de la même façon, celle de Bresson ne peut pas les atteindre. Pour eux, tout cela relève du manque d'imagination.

Cahiers Et est-ce que Godard les frappe ?

Demy Godard les frappe par la bizarrerie, l'excentricité, les acrobaties, comme les frappaient aussi les acrobaties de Cocteau. A partir du moment où il y a de la bizarrerie, ils se retrouvent.

Cahiers On se demande alors pour quelles raisons ils ont tellement apprécié Marcel Pagnol.

Demy Peut-être tout simplement le côté exotique... en tout cas, oui, ça leur a plu. Mon accessoiriste m'a parlé de « La Femme du Boulanger » avec les larmes aux yeux. C'est un film qu'il a revu des tas de fois.

Cahiers Sam Fuller, lui aussi, adore Pagnol.

Demy Evidemment, ils ont raison, mais quant à savoir ce qui peut bien les accrocher quand ils se braquent sur quelque chose... moi ça me reste toujours un peu mystérieux.

En fait, le seul en Amérique qui ait du style — à part Orson Welles —, c'est Hitchcock. Mais quand on revoit tous ses films, on sent qu'il l'a longtemps cherché et qu'il l'a vraiment trouvé avec « Les Oiseaux ». C'est là qu'il a vraiment trouvé son langage à lui, c'est là qu'il a définitivement mis au point, à force de rechercher sa propre efficacité, sa propre clarté, cette écriture absolument admirable et que je trouve chez très peu de cinéastes.

Mais c'est aussi une chose dangereuse, car, quand c'est poussé au-delà d'un certain point, cela peut devenir une forme de sénilité, de sclérose.

Il faudrait pouvoir posséder cela, et puis l'oublier... (Propos recueillis au magnétophone par Michel Delahaye, à Beverly Hills et Malibu, en juillet 1968).

(1) Le montage final du film. Sur la définition de la fonction de « producer », et son évolution, voir l'entretien avec Robert Aldrich dans notre numéro 150-151.

5 films français

A Tout casser. Film en couleurs de... (John Berry), avec Eddie Constantine, Johnny Hallyday, Michel Serrault, Annabella Incontrera, Catherine Allégret. Pour plus de précisions, en ce qui concerne « A tout casser », nous publions les déclarations de John Berry sur son procès avec son producteur :

« Le producteur de « A tout casser » m'avait d'abord proposé un premier scénario, très conventionnel, que j'avais refusé. Comme il avait l'air d'avoir vraiment envie de travailler avec moi, je lui ai dit que j'aurais peut-être une autre idée beaucoup plus burlesque. Je lui ai fait lire le scénario de « A tout casser ». Il était alors tout à fait d'accord. Et on a commencé le film.

« Je n'avais pas encore terminé mon montage que ce producteur faisait faire dans mon dos par mon monteur ses propres coupes dans le travail en cours. La loi dit que le producteur du film n'a pas le droit de toucher à celui-ci tant qu'il n'est pas achevé. C'est pourquoi j'ai été devant le référé de justice, qui je crois, pour la première fois dans l'histoire du cinéma français, a fait saisir le film. Mais son producteur se moquant éperdument du jugement rendu, a continué comme si de rien était, **et a même été jusqu'à couper directement dans le négatif.**

« J'ai donc entamé un procès, dont le jugement définitif sera rendu en mars prochain. Comment, si le jugement n'est pas encore définitivement rendu, le film est-il déjà sorti sur les écrans ? La réponse à cela est assez curieuse : un référé du tribunal a dit qu'on ne pouvait pas obliger un homme qui a investi des capitaux dans un film à les laisser bloquer. Moi, j'avais investi un peu de ma vie. Mais bien sûr ça ne compte pas. » (John Berry).

John Berry offre l'exemple rare d'un cinéaste à la fois intégré à un système typique (il a commencé à travailler aux Etats-Unis, à l'époque où Hollywood avait derrière elle son apogée) et déphasé (il a été chassé d'Amérique par le maccarthysme, il est venu travailler en France). Plusieurs années après tous ces événements, « A tout casser » garde les empreintes biographiques de son auteur. C'est un film étrange, au sens propre du mot. Sans nationalité. Sans genre stable non plus. Donc infiniment plus sympathique, et sans comparaison, avec ce que l'on a coutume d'appeler les films « commerciaux » français (De Funès et compagnie) dont les règles instituées, toujours les mêmes, ont pour seule fonction d'enfoncer un peu plus le lecteur dans le réseau idéologique du genre. Berry, lui, efface progressivement ses « caractères » en les encrassant dans une multitude de gags, pas forcément réussis ni efficaces, que leur style (burlesque) situe en tout cas radicalement à côté des perspectives autorisées par les chiens de garde de la production-distribution. Déphasé, « A tout casser » l'est encore de l'intérieur, par cette invraisemblable confrontation Constantine (« héros » d'il y a 15 ans) - Hallyday (« héros » d'il y a 5 ans). L'un étant là pour rajeunir l'autre, l'autre étant censé donner un peu de poids au jeu de l'un (on se souvient des inénarrables apparitions de Hallyday dans « Les Parisiennes » ; et des miraculeuses cavalcades de « D'où viens-tu, Johnny ? »). Oppositions très irréductibles qui font sans arrêt osciller l'ensemble d'un âge à l'autre, d'un mythe à l'autre, d'un ton à l'autre. Constantine et Hallyday n'arrivant jamais à s'atteindre, à se parler, le regard déjà très fuyant du premier esquivant toujours à trente bons centimètres près celui pourtant clair et franc du second. Le caractère inclassable du film — donc dangereux — a d'ailleurs été tout de suite flairé par son producteur, qui avant même que Berry ait terminé son montage s'est offert le luxe d'établir dans son dos, à même le négatif, ses petites coupes à lui. Il lui fallait vraiment n'être pas très malin pour omettre de prévoir que l'objet après coupures serait encore plus bancal qu'à l'origine. Et maladroit de surcroît. — S. R.

Ho ! Film en couleurs de Robert Enrico, avec Jean-Paul Belmondo, Joanna Shimkus, Sydney Chaplin, Alain Mottet, Tony Taffin, Raymond Bussières, Stéphane Fay.

Une aventure qui devrait faire comprendre à Giovanni qu'il ne faut plus faire confiance à n'importe qui, et que l'on est jamais aussi bien servi que par soi-même. Partie sur les bases les plus malsaines qui soient (une cover-girl amoureuse d'un pilote automobile déclassé mais innocent), cette histoire d' « HO ! » patauge dans le plus invraisemblable marécage de la commercialité. Le tour de force reste cependant d'avoir réussi à rendre Belmondo inexistant, ce qui ne sera pas sans décevoir les fanatiques, mais plaira malgré tout aux midinettes : les chemins de la prostitution ont des détours impénétrables... Ajoutez à cela une mise en scène de pacotille, un goût du tape-à-l'œil, un respect éternel des conventions « poétiques » les plus basses : triste bilan, sinistre sous-produit. A noter cependant l'assez heureuse présence de Paul Crauchet. — P.L.

Phèdre. Film en couleurs de Pierre Jourdan, avec Marie Bell, Jacques Dacqmine, Jean Chevrier, Claude Giraud, Tania Torrens, Claudia Maurin.

Dernier méfait de la Malrauxkultur, aussi miteux et piteux que la station de métro « Louvre », dont les prolétaires harassés ne regardent heureusement **pas** les plâtres et trompe-l'œil. Le texte de Racine : tailladé et débité avec un total arbitraire, au mépris de toutes respiration naturelle de la pièce ou du vers. Décors hideux. Marie Bell cloche. — S.P.

Le Socrate. Film en couleurs de Robert Lapoujade, avec Pierre Luzan, R.J. Chauffard, Martine Brochard, Stéphane Fay, Jean-Pierre Sentier. Voir Cahiers nº 202 p. 60, et dans ce numéro p. 31.

Tu Moissonneras la tempête. Film du Père Bruckberger.

14 films américains

A Flea in the Ear (La Puce à l'Oreille). Film en panavision et couleurs de Jacques Charon, avec Rex Harrison, Louis Jourdan, Rachel Roberts, John Williams, Rosemary Harris.

Anzio (La Bataille pour Anzio). Film en couleurs de Edward Dmytryk, avec Robert Mitchum, Peter Falk, Earl Holliman, Arthur Kennedy, Robert Ryan.

Blue (El Gringo). Film en panavision et couleurs de Silvio Narizzano, avec Terence Stamp, Karl Malden, Joanna Pettet, Ricardo Montalban, Carlos East, Robert Lipton.

The Borgia Stick (F.B.I. contre Borgia). Film en couleurs de David Lowell Rich, avec Don Murray, Inger Stevens, Barry Nelson, Fritz Weaver, Sorrell Booke.

Après « The Manchurian Candidate », « See you in Hell Darling » et « Point Blank », confirme (en mineur cependant au regard des trois films précités) l'aptitude du cinéma américain B à broder périodiquement autour des thèmes du complot et de l' « Organisation », des rapports du crime et du capital. Moins onirique que le Frankenheimer, moins efficace que le Gist, moins flamboyant que le Boorman, joue plutôt de l'équivoque habile entre divers possibles esquissés avant de dévoiler son vrai propos. Une bifurcation ingénieuse du récit se laisse espérer au moment où promesse est faite au faux couple central de le libérer au prix d'une minime intervention de chirurgie faciale (c'est d'une lobotomie qu'il est en fait question), vite ruinée par le happy end de mollesse entre Don Murray (peu convaincant dans l'ensemble) et Inger Stevens (qui l'est un peu plus). — D. A.

Chubasco (Chubasco le Rebelle) Film en panavision et couleurs de Allen H. Miner, avec Richard Egan, Christopher Jones, Susan Strasberg, Ann Sothern, Joe de Santis, Edward Binns.

Custer of the West (Custer, homme de l'Ouest). Film en couleurs et Cinérama de Robert Siodmak, avec Robert Shaw, Mary Ure, Lawrence Tierney, Ty Hardin, Robert Ryan.

The Happiest Millionaire (Le Plus heureux des milliardaires). Film en couleurs de Norman Tokar, avec Fred Mac Murray, Tommy Steele, Geraldine Page, Greer Garson.

In Enemy Country (En pays ennemi). Film en couleurs de Harry Keller, avec Tony Franciosa, Anjanette Comer, Paul Hubschmid, Tom Bell, Guy Stockwell, Gerald Michenaud.

Love Hunger (Soif d'Amour). Film de Albert Dubois, avec Libertad Leblanc, Hector Pelegrini.

The Odd Couple (Drôle de Couple). Film en panavision et couleurs de Gene Saks, avec Jack Lemmon, Walter Matthau, John Fiedler, Herbert Edelman, Monica Evans, Carole Shelley
Tout : sujet, situations, dialogues, acteurs, fait regretter Wilder. — D. A.

The Premature Burial (L'Enterré vivant). Film en panavision et couleurs de Roger Corman, avec Ray Milland, Richard Ney, Alan Napier, Richard Miller, Hazel Court.
Obsédé par la crainte d'être enterré vivant, un homme fait construire un mausolée empli de gadgets, prévus, dans l'éventualité d'un « premature burial », pour lui éviter l'atroce épreuve de mourir de cette fausse mort. Monomanie qui l'entraine d'ailleurs à vivre une fausse vie, mais Corman n'en est pas, comme on sait, à l'espace du dedans, et ce qui l'intéresse plutôt ici, c'est de battre une fois de plus son propre record du tape-à-l'œil, et tape-aux-nerfs Il y réussit assez bien ici, jouant le franc-jeu du fumigène et carton-pâte, ce qui vaut au film un savoureux dialogue, lorsqu'aux joues du malade convalescent se promenant dans un jardin digne de « La Mort en ce... » quant aux agréments, où d'épaisses vapeurs fuligineuses, verdâtres et délétères émanent du sol (ce qui est sans doute en studio une bonne solution au problème du gazon), la femme reconnait avec satisfaction les bienfaits rosés du grand air. Mais ce qui étonne surtout de ce film (et de ce metteur en scène) fumiste, c'est l'extrême habileté du scénario, qui ménage diaboliquement les fausses pistes par pirouettes d'une narration réellement acrobate. Et le récit de Poe, dont on ne retrouve pas grand-chose ici pourtant, n'y est peut-être pas pour rien, compte étant relativement tenu ici de ses inadaptables entourloupettes d'écriture. — S.P.

Tarzan and the Great River (Tarzan et le Jaguar Maudit). Film en panavision et couleurs de Robert Day, avec Mike Henry, Jan Murray, Manuel Padilla jr., Diana Millay.

The Thomas Crown Affair (L'Affaire Thomas Crown). Film en couleurs de Norman Jewison avec Steve Mac Queen, Faye Dunaway, Jack Weston, Paul Burke.
Sublimation tout à fait claire de la fonction essentielle du P.D.G. : le Vol. Alors qu'elle est dans la réalité, cette fonction, refoulée totalement sous une législation compliquée, avec « Thomas Crown Affair » tout président-directeur général est à même de s'offrir son heure et demie de petit transfert tranquille, puisque Steve Mc Queen est ici **en même temps** directeur d'une grande entreprise financière et racketteur de la banque d'en face. Gangster institutionnalisé, et truand réel. Pour parachever l'enchantement, dans le rôle du fisc : Faye Dunaway. Le lecteur l'a sans doute remarqué, lorsque le code mythique d'un film américain apparait seul et au premier plan sur l'image, c'est que le travail n'a pas été fait, qu'il n'y a personne derrière l'écran, que personne ne s'est chargé, dans ce film, de mettre ses angoisses, ses haines, ses rêves ou ses lectures. L'empaquetage sous vide, ici, est d'autant plus pénible que « Thomas Crown Affair » (axé à la fois sur le jeu, la transgression, l'affrontement complice d'un homme et d'une femme de même taille) pouvait permettre à un cinéaste, conscient des **effets** du montage, des images, et des corps sur l'image, comme Hitchcock, une bataille de comportements presque jamais verbalisée, uniquement visuelle, un traitement de l'espace, de la durée, du gestuel et des rythmes au mouvement près, certainement très essoufflant (au sens propre). Seulement voilà, c'est très dommage, mais Norman Jewison n'a pas le moindre regard, rien, rien à prendre, rien à perdre, rien à donner. Alors qu'il aurait fallu, sans impatience, coincer en crescendo entre ces deux figures une tension obsédante, et contrôler jusqu'au déchirement la retenue de leur combat de nerfs, Jewison s'ennuie ferme à les faire se remuer vaguement, à l'aide d'une technique peut-être très sûre, en tout cas mal comprise, comme bornée sur elle-même, dont la seule attribution est d'étaler, bien lisiblement, les axes de la fiction. Précisons pour finir que de temps en temps Norman Jewison découpe, sans préoccupations dynamiques, l'écran en petits morceaux, sur lesquels se déroulent simultanément diverses étapes de la narration. Ceci, comme le prouve le reste, sans doute parce qu'il est incapable de **trier**, d'accélérer ou de ralentir le temps du cinéma Faye Dunaway, parfaite héroïne hitchcockienne (sophistication sûre d'elle-même rejoignant par excès la plus violente animalité), utilisée ici n'importe comment, reste tout de même admirable. — S. R.

2001 : A Space Odyssey (2001 : L'Odyssée de l'Espace). Film en couleurs et Cinérama de Stanley Kubrick, avec Gary Lockwood, Keir Dullea, William Sylvester, Daniel Richter, Douglas Rain. Voir critique dans notre prochain numéro
Va assez loin dans la prétention et la naïveté pour déboucher sur une certaine dimension. Dure assez longtemps, dans chacune de ses phases, pour permettre à cette dimension de prendre une certaine cons stance. Et ce n'est pas la moindre étrangeté de ce film que d'avoir coûté tant d'argent pour laisser le spectateur dans un tel état de perplexité — D. A.

5 films italiens

Edipo re (Œdipe Roi). Film en couleurs de Pier Paolo Pasolini, avec Franco Citti, Silvana Mangano, Julian Beck, Alida Valli. Voir Cahiers nº 195, p. 13 à 16 et 28/29.
Film inégal, beau de ses aspérités, parfois même de ses ratages. Frappe d'abord la limpidité de l'image, l'absence de trouble dans le regard porté sur ce retour aux origines — de la vie de l'auteur, de la civilisation même : on a rarement vu les paysages de l'enfance, les prostituées de l'adolescence, filmés avec aussi peu de gêne et même d'ambiguité Œdipe, on le sait, représente pour Pasolini une autobiographie moulée dans le mythe ; son auto-ironie quelque peu masochiste et son égocentrisme trouvent dans cette forme un terrain d'élection, convenant à sa culture comme à ses idiosyncrasies. A la différence de la fable (« Uccellacci e uccellini », « Cosa sono le nuvole »), dont l'abstraction n'autorise aucun faux-fuyant, ou de la relecture modérément irrespectueuse (« L'Evangile »), elle lui permet de rejeter loin de lui, dans un substrat commun à tous les hommes, ce qu'il y livre de lui-même. Le refus du passé, sa constante remise en question, qui domine l'œuvre de P.P.P., c'est à l'intérieur du film qu'elle s'installe, en devenant le sujet même (de façon plus schématique, il

lui arrivait parfois au milieu d'un film — « Comizi d'amore » — de s'interroger, lui et ses amis, sur la nécessité d'aller plus avant) Force et faiblesse · « Edipo re » et « Teorema » s'épuisent à vouloir en dire trop. Le film change constamment de registre : on ne sait si c'est malgré lui que Pasolini se résout tout à coup à en faire son deuxième film de simple mise en scène, introduisant lui-même cette résolution au début d'Œdipe roi, dans le rôle du prêtre, se reléguant ainsi au rôle d'officiant Le film devient alors œuvre de prose, pour employer sa terminologie, où il emprunte pour la première fois des éléments de la grammaire cinématographique classique, procédant par thèmes, par idées La métaphore devient paresse (Œdipe, à la fin, s'éloignant des cathédrales et des touristes pour jouer des airs révolutionnaires dans les banlieues ouvrières, le poète décadent devenant poète marxiste) ; mais l'arbitraire des procédés (utiliser uniquement le grand angulaire, qui déforme mais agrandit la netteté du champ), trahit à la fois l'ennui de devoir filmer les idées une fois que celles-ci ont été formulées (voir le cas de « Teorema », où le scénario est publié sous forme romanesque), et l'incertitude que l'auteur s'efforce justement de désigner. Dans cette perspective, il faut constater la splendeur du prologue, le seul moment peut-être où l'émotion de tourner surpasse l'élaboration intellectuelle. — D.A.

Escalation. Film en couleurs de Roberto Faenza, avec Claudine Auger, Lino Capilicchio, Gabriele Ferzetti.

Luana, la figlia della foresta vergine (Luana, fille de la jungle). Film en scope et couleurs de Bob Raymond, avec Glen Saxon, Mei-Chen, Evi Marandi, Pietro Tordi.

Poker d'assi per Django (Poker d'as pour Django). Film en couleurs de Roberto Montero, avec Maurice Poli, Jacques Herlin, Gabriella Giorgelli.

Quindici forche per 1 assassino (Quinze potences pour un salopard). Film en couleurs de Nunzio Malasomma, avec Craig Hill, Suzy Andersen, Aldo Sambrell, Andrea Bosic, George Martin.

« Come-back » de Nunzio Malasomma, 74 ans, et l'un des rares W.I. réalisés avec mesure et goût. Evidemment, une utilisation intelligente de la caméra et un effort réel (mais inefficace, car ils sont espagnols) de direction des acteurs ne suffisent pas à faire passer un script pâteux, mais le film a au moins un début, un milieu et une fin, ce qui devient rare dans la production italienne — B. E.

2 films anglais

Billion Dollar Brain (Un Cerveau d'un milliard de dollars). Film en panavision et couleurs de Ken Russell, avec Michael Caine, Françoise Dorléac, Karl Malden, Ed Begley, Oscar Homolka, Guy Doleman.

Film d'espionnage standard, la série « Ipcress », à laquelle il appartient, restant toutefois supérieure à ses concurrentes. L'insolite, le non-conformisme, voire l'humour nonsensique, ont depuis longtemps été absorbés et intégrés dans les canons de ce genre symptômatique, le seul d'importance surgi dans les années soixante (puisqu'il est impossible de le rattacher au film d'espionnage hollywoodien classique). Aussi on ne s'étonnera pas de trouver dans le film de Ken Russell, transfuge de la T.V qui semble avoir perdu beaucoup de son mordant à faire le saut, un général soviétique tenant des propos antimilitaristes, un général texan gâteux et mégalomane, une tactique empruntée à Alexandre Nevsky, un Uccello décorant le logis d'un cerveau électronique, etc. ; seule l'absence d'une séquence gastronomique de rigueur dans de tels produits fera lever les sourcils aux spécialistes pointilleux. C'est dire que les piques sont émoussées, et d'autant plus faibles de venir de Grande-Bretagne Peu importe d'ailleurs, car le film tire son charme de ne pas rechercher l'exceptionnel, et se regarde avec plaisir, surtout grâce à cinq acteurs principaux joyeusement j'menfoutistes. — B.E

Romeo and Juliet (Roméo et Juliette). Film en couleurs de Franco Zeffirelli, avec Leonard Whiting, Olivia Hussey, Keith Skinner, Ugo Barbone, Michael York, Richard Warwick

Dernière en date des adaptations d'une pièce filmée un peu moins souvent, mais avec généralement moins de bonheur, que « Les Deux Orphelines ». Zeffirelli, condescendant pour la deuxième fois à s'intéresser à Shakespeare, voudrait faire dans la préciosité, mais à cet égard échoue complètement : photo pâteuse typique de la paresse italienne, le zoom et le panoramique évitant la fatigue des mouvements d'appareils, tableaux vivants vite désagrégés, acteurs ânnonant le texte lorsque celui-ci n'est pas entrecoupé, tous les trois vers, par bagarres, courses, galipettes, tenant sans doute lieu de mouvement cinématographique.

Comme dans la mise en scène de la pièce par Zeffirelli au théâtre, l'agitation y remplace constamment le rythme et, au lieu d'imprimer une dynamique au texte, le fait trébucher, le rend insupportable. Cette version, encore plus dépourvue de talent que les précédentes, indique comme celles-ci (du moins celle de Castellani) que la voie à suivre n'est pas la conciliation impossible d'un texte anglais du XVI[e] siècle et d'un cadre italien soigneusement reconstitué, de Shakespeare et Bandello. Freda (version de 63), en tirant l'anecdote vers le film d'horreur, avait proposé une solution et fait preuve de goût ; il est difficile d'en dire autant de Zeffirelli, qui a plutôt rétrogradé depuis son premier film, « Camping » (1956), où il pouvait au moins diriger des acteurs professionnels (Nino Manfredi en tête). Signalons aux amateurs un nu masculin (du jeune Montaigu) plus long que celui des « Amours d'une blonde », que rien ne vient toutefois compenser du côté Capulet. — B. E.

2 films tchécoslovaques

At Zije Republika ! (Vive la République !) Film en scope de Karel Kachyna.

Attentat (Commando à Prague). Film de Jiri Sequens.

L'assassinat du Reichsprotektor Richard Heydrich, qui connut en 1942-43 une meilleure fortune cinématographique grâce à Lang et Brecht. Kevin Brownlow, qui prépara pendant longtemps un film sur le même sujet, nous affirme que l'histoire y est aussi maltraitée que le cinéma On ne sait ce qui est le plus honteux la nullité du film, à l'image de la majeure partie du cinéma tchèque, ou la bassesse du distributeur, qui tire parti de l'actualité pour écouler un produit insortable vieux de plusieurs années, opération, elle, toute caractéristique de la campagne lacrymatoire autour de ladite actualité. — B. E.

1 film danois

Den Rode Kappe (La Mante rouge) Film en scope et couleurs de Gabriel Axel, avec Gitte Haenning, Oleg Vidov, Eva Dahlbeck, Gunnar Bjornstrand, Lisbeth Movin.

Illustration d'une légende locale, rapportée pour la première fois au XIII[e] siècle par Saxo Grammaticus. Des péripéties assez touchantes évoquent tour à tour les mythologies grecque, irlandaise, celtique, germanique, etc. En somme, un bon scénario, dont la mise en images sérieuse et compassée dégage, malgré une accumulation de scènes violentes et érotiques, un ennui puissant. — B. E

1 film grec

Staphania (Staphania/Filles Perdues) Film de Yannis Dalianidis, avec Zoe Laskari, Spyros Focas, Spyros Kalogirou, Dezpo Diamantidou.

1 film japonais

La Chatte Japonaise. Film en scope et couleurs de Masumura Yasuzo, avec Michiyo Yasuda, Shoichi Ozawa, Mazaku Tamura.

De Masumura Yasuzo nous ne dirons rien, ignorant tout et attendant de Yamada Koichi ou quelque lecteur qu'il nous renseigne à son propos. « La Chatte japonaise » constitue donc d'autant mieux ce qu'on appelle à l'ordinaire, la « bonne surprise du mois ». La source est un roman de Tanizaki très célèbre, paraît-il, au Japon, « Chijin no ai » (« Amours d'idiots », 1925), roman lui-même inspiré de « Of Human Bondage » de Somerset Maugham. Un ingénieur vieux garçon s'éprend d'une baby doll qui devient 1) de plus en plus dévergondée 2)

de plus en plus paresseuse 3) de plus en plus menteuse 4) là est le point fort, de plus en plus amoureuse aussi, un très beau dernier plan le révèle de justesse. La mise en scène, plus proche de Ozu par son calme que d'Ichikawa, expose, développe, impose sobrement les thèmes chers à Tanizaki : voyeurisme, sado-masochisme, dégradation, humiliations diverses, à la fois assumés et subis par une sorte de Tognazzi japonais accablé à souhait. La grande qualité du film consistant en cet effacement de l'auteur devant des situations assez fortes pour que tout renchérissement (sauf venant de Sternberg ou Renoir) y soit ressenti comme clin d'œil accrocheur, on notera l'habileté avec laquelle Masumura conduit un récit dont on craint à tout moment qu'il ne devienne prévisible et schématique, et l'impact d'une bande-son semblant prendre à son compte les « excès » gommés par la mise en scène (bruits de baisers, pleurs, cris, talonnades dans les côtes, très Garrel). Dernier point : la déchéance de la fille (et conséquemment du héros) se marquait dans le roman par le fait qu'elle couchait avec des Occidentaux. Reste dans le film un couple étrange, entraperçu, constitué d'un G.I. et sa femme qui, sous prétexte d'apprendre... l'italien à de jeunes Japonais, organise d'impromptues surboums. — J. N.

1 film québécois

Il ne faut pas mourir pour ça. Film de Jean Pierre Lefebvre, avec Marcel Sabourin, Monique Champagne, Suzanne Grossmann, Claudine Monfette. — Voir Cahiers nº 203, p. 14, et critique dans notre prochain numéro

Dès la première image — sorte de journal intime sur un tableau noir qui emplit tout l'écran — c'est à un parcours minutieux et exhaustif de la surface de l'écran qu'est convié, par la lecture à effectuer, l'œil du spectateur. Et tout au long du film, un même balaiement incessant, une même mobilité attentive du regard seront sollicités : rien, en effet, dans ce récit tout en demi-teintes qui vienne s'offrir d'emblée, monopoliser l'intérêt : ni Sabourin, étrangement absent, ni les autres acteurs presque toujours immobiles, ni même le décor Tous ne sont qu'éléments parmi d'autres, ni plus ni moins importants, laissant aussitôt échapper le regard, à peine l'ont-ils retenu. Mais si rien ne requiert en particulier, c'est que tout importe : objets, choses dites ou tues, actes et intentions, et par-dessus tout, comme au travers de tout cela, un étrange sourire, une lenteur enveloppante et douce qui forment peu à peu un des plus saisissants visages de la mort. — P. Ké.

1 film suédois

Puss och Kram (Les Sophistoques) Film de Jonas Cornell, avec Agneta Ekmanner, Lena Granhagen, Hakan Serner, Sven Bertil Taube. — Voir Cahiers nº 192, p. 26.

Ces textes ont été rédigés par Dominique Aboukir, Bernard Eisenschitz, Pascal Kané, Patrice Lecomte, Jean Narboni, Sylvie Pierre et Sébastien Roulet.

Abonnements 6 numéros : **Franco, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros · **Franco, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 12 % ne se cumulent pas.**
Anciens numéros (sauf spéciaux) : **5 F - Anciens numéros spéciaux** (en voie d'épuisement) : **10 F.** Les anciens numéros des Cahiers du Cinéma sont en vente à nos bureaux (63, av. des Champs-Elysées, Paris-8ᵉ, 359 01-79), ainsi qu'à la LIBRAIRIE DU MINOTAURE (2, rue des Beaux-Arts, Paris-6ᵉ, 033 73-02). **Port :** Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro **Numéros épuisés** : 1 à 5, 8 à 12, 16 à 71, 74, 75, 78 à 80, 85, 87 à 93, 95, 97, 99, 102 à 104, 114, 123, 131, 138, 145 à 147, 150/151. **Tables des matières** : Nos 1 à 50, **épuisée** ; Nos 51 à 100, **5 F** ; Nos 101 à 159, **12 F.**
Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats au **CAHIERS DU CINEMA, 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8ᵉ, tél. 359-01-79** - Chèques postaux : 7890-76 Paris
En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les librairies uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire nº 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19ᵉ - Le directeur de la publication : Frank Tenot.

ne faites surtout pas comme lui...

achetez plutôt

GRANDS MUSEES

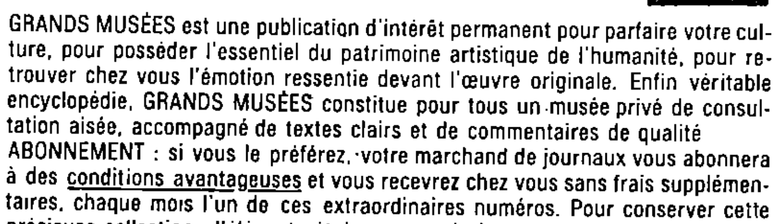
La nouvelle publication d'art mensuelle tout en couleurs, chaque mois, chez tous les marchands de journaux.

90 toiles de maîtres pour **9,90** F

Chaque mois, chez vous, les plus belles toiles d'un des plus grands musées du monde.

Octobre n° 1 : le Prado de Madrid
Novembre n° 2 :

Art Institute de Chicago



GRANDS MUSÉES est une publication d'intérêt permanent pour parfaire votre culture, pour posséder l'essentiel du patrimoine artistique de l'humanité, pour retrouver chez vous l'émotion ressentie devant l'œuvre originale. Enfin véritable encyclopédie, GRANDS MUSÉES constitue pour tous un musée privé de consultation aisée, accompagné de textes clairs et de commentaires de qualité
ABONNEMENT : si vous le préférez, votre marchand de journaux vous abonnera à des conditions avantageuses et vous recevrez chez vous sans frais supplémentaires, chaque mois l'un de ces extraordinaires numéros. Pour conserver cette précieuse collection, d'élégants étuis seront mis à votre disposition.

c'est une publication HACHETTE-FILIPACCHI



Frank Sinatra dans « Le Détective »
de Gordon Douglas, actuellement en exclusivité
aux cinémas « Triomphe » et « Quartier Latin » (V.O.),
et en version française à « L'Helder », « Scala », « Artistic-Douai »
et « Delambre »